بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة ماجستير بعنوان

التشخيص في شعر العذريين الأمويين

"نماذج تطبيقية"

إعداد الطالب

علي محمود الطوالبة

إشراف الأستاذ الدكتور

ماجد ياسين جعافرة

الفصل الأول

2008م

التشخيص في شعر العذريين الأمويين

نماذج تطبيقية

إعداد

علي محمود الطوالبة

بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، ٢٠٠٤

قدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية/ الأدب والنقد.

لجنة المناقشة

أ.د ماجد ياسين جعافرة .... مشرفاً ورئيساً

أستاذ في الأدب العباسي، جامعة اليرموك

أ.د إسماعيل العالم .... عضواً

أستاذ في الأدب القديم ونقده، جامعة اليرموك

أ.د مي أحمد يوسف .... عضواً

أستاذة في الأدب القديم ونقده، جامعة اليرموك

أ.د رشدي علي حسن .... عضواً

أستاذ في الأدب العباسي، جامعة الزيتونة

٢٤ كانون أول ٢٠٠٨

الإهداء

إلى أحب الناس إلى قلبي، وأعزّهم على نفسي، وأخلدِهم في دنيا وجودي.

إلى من ربياني صغيرا، وتعهّداني كبيرا.

إلى من أوصاني ربي بهما حُسنا، وأمرني أن أخفض لهما جناح الذُّلِّ من الرحمة، وقرن رضاه برضاهما، وجعله شرط الخلود في جنان النعيم.

إلى والديَّ الأعزين الأكرمين، متقرباً إليه سبحانه بمحبتهما وطاعتهما والبرِّ بهما.

ثم إلى روح عمي الغالي (أبو زهير) مستمطراً على روحه الطاهرة سحائب الرحمة وشآبيب المغفرة وغوادي الرضوان.

ثم إلى إخواني وأخواتي الأحبة (الدكتور محمد، وخالد ، وأحمد ،وزكريا, وراتبة, وفاطمة ,وعطاف ,وأزواجهن, وأبنائهن ,وبناتهن) الذين هم ذخري على الأيام، وسندي مع السنين، وعوني على صروف الليالي وعتادي على كرِّ الغداة ومُرّ العشيّ.

ثمَّ إلى بصمة عمري ودفاتر أيامي.

شكر وتقدير

أمام ذلك الفيض الواسع من مشاعر الإعجاب والفرح بأصدقاء نذروا الكثير مــن أوقــاتهم لدعم ذلك الجهد وصاحبه، ومنحوه من هممهم ما جعل عزيمته ماضية كالسيف، لا تنحني أمام تلــك الريح العاتية، وذلك المد الجارف من المتاعب، فهم الأهل والإخوة والأحبة الذين ملؤوا حياتي فرحاً وسروراً, كُلما مدّت السآمة يديها لِتنالَ من عزيمتي, ضربوها حتى تقفعــت. أستحــضر أحــاديثهم وفكاهاتهم, فأستيعد همَّتي من جديد، حينما أراهم وأسمع أصواتهم العذبة أتذكر قول الشاعر:

لا خيرَ في الــدُنيا إذا لــم يَكُــنْ بهــا   صَديقٌ صدوقٌ صــادقُ الوعــدِ منُــصِفا

فالخير كل الخير في أولئك الأصدقاء :(عثمان طوالبة، وعلي طوالبة، وحمــزة شواشــرة، ومحمد الشويطر، وزياد مقدادي، وسلطان الزغول، وعاصم العطروز، وعمر النمــراوي، وعمــر مياس، وعبد الله العمري، ومحمد جبارين،وعبد الحميد القضاة, ومنى وسهام وحليمة ورانيا)، أقــدم لهم خالص شكري وعظيم تقديري.

المقدمة

عرف النقد العربي القديم ظاهرة التشخيص، فتحدثوا عنها في معرض حديثهم عن الاستعارة المكنية وسموها فاحش الاستعارة وبعيدها، وأيا كان ذلك, فهي نوع من المجاز تتخطى أستار اللغة العادية لتجد في المعنى المجازي ضالتها.

نوع من المجاز يقوم على إضفاء الخواص الإنسانية على المجردات والمحسوسات من عناصر طبيعية وحيوانات وشجر وحجر، إضافة الى المعنويات من حب ونفس، لتغدو حية ناطقةً عاقلة متحدثة تعي ما يدور حولها.

وتجسيداً لذلك فقد تناول الباحث هذه الظاهرة وتجلياتها في الغزل العذري، لما تحمله من قيمة في الوجدان الإنساني قديماً وحديثاً، ولأن هذه الظاهرة تنتشر بكثرة في الأشعار العاطفية, التي تحيا بمشاعر الحب الصادقة الملتهبة، فضلاً عما عاناه العذري من كبح وقهر اجتماعي لعواطفه، فراح يهيم في الأراضي القفار، يستنطق الطير، ويناجي الجبل، ويسترسل النسيم والريح، ويألف الظباء ويأنسها.

ونظرا لندرة الدراسات التطبيقية والنظرية التي تعنى بهذه الظاهرة رأى الباحث أن يلم شتات هذه الدراسات، ويفردها في دراسة مستقلة تجمع بين التنظير والتطبيق، وَسَمَها بـ (التشخيص في شعر العذريين – نماذج تطبيقية –), قصرها على أربعة من الشعراء هم: قيس بن الملوح، وقيس بن ذريح، وجميل بن معمر، وكثيِّر بن عبد الرحمن. واعتمد في هذه الدراسة على دواوين هؤلاء الشعراء الأربعة إضافة الى المراجع الأساسية التي أفردت هذا الموضوع في حديث مستقل؛ كمُؤَلَّف الدكتور يوسف بكار: (قضايا في النقد والشعر), وكتاب الدكتور ماجد جعافرة: (قراءات في الشعر العباسي)، وكتاب الدكتور يوسف أبو العدوس (الاستعارة في النقد الأدبي الحديث).

وقد عمد الباحث الى تقسيم هذه الدراسة الى أربعة فصول جاءت على النحو الآتي:

الفصل الأول: التشخيص بين أيدي النقاد والبلاغيين.

رصد فيه الباحث تطورات هذا المصطلح قديماً وحديثاً، وناقش بعض الآراء ووفق بينهمـــا، وقرن ذلك بالاستشهاد بآراء بعض النقاد في التعليق على بعض الأبيـــات الـــشعرية الممثلـــة لهـــذه الظاهرة من عصور مختلفة.

الفصل الثاني: مظاهر التشخيص.

تناول فيه الباحث المظاهر التشخيصية التي تتجلى في أشعار العذريين فوجد أنها لا تُجـــاوز ثلاثة مظاهر رئيسية, هي: الحسيات,والمعنويات,وتشخيص عناصر الطبيعة.

الفصل الثالث: بنائية الصورة التشخيصية (الأسلوب واللغة)

أفصح الباحث في هذا الفصل عن الطريقة التي شكل بها العـــذريون صـــورهم المجازيـــة التشخيصية، حيث عمدوا الى البناء الفعلي والحواري والندائي والاستفهامي والقصصي والـــشرطي، واللغة التي استخدمها العذريون للتعبير عن هذه الصورة .

الفصل الرابع: دراسة نصية لقصيدتين.

يحلل فيه الباحث نصين شعريين أحدهما لقيس بن ذريح، والآخر لقيس بن الملوَّح، وركـــز من خلال هذا التحليل على اللوحات الشعرية التشخيصية.

وبعد هذا التقديم الموجز لا بد من أن أتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنـــان مـــن أســـتاذي الفاضل, الدكتور: ماجد جعافرة على تفضله بقبول الإشراف على هذه الرسالة وعلى ما أحاطني بـــه من عطف وعناية وتوجيهات كانت لي النور الذي يضيء طريقي. وأتقدم أيـــضاً بخـــالص الـــشكر والتقدير من الأساتذة الأجلاء- أعضاء اللجنة المناقشة لهذه الرسالة- منارات العلم وطرق الهدايـــة، الذين سأستنير بملاحظاتهم لأسدِّد بها رأيي وأقوِّم بها ضعفي, وهم :

الأستاذ الدكتور : إسماعيل العالم, والأستاذة الدكتورة: مي أحمد يوسف, والأستاذ الـــدكتور:رشـــدي علي حسن .

الفصل الأول

التشخيص بين أيدي النقاد والبلاغيين:

1.التشخيص: المصطلح والنشأة.

2. تجليات التشخيص عند النقاد والبلاغيين.

3.التشخيص عند الرومانسيين.

التشخيص: المصطلح والنشأة.

تعد ظاهرة التشخيص من الظواهر النقدية البارزة في أدبنا القديم شعرا ونثراً، وقد حظيت باهتمام بارز من النقاد العرب والغربيين قدماء ومحدثين؛ لكنَّ المتتبع لهذا المصطلح في المعاجم العربية القديمة والحديثة، يجدها تكاد تخلو من الحديث عن هذا المصطلح، الغربي النشأة، وهو لديهم اصطلاحاً "Animation" و"Animism" ، فمعنى الأول: الإحياء والإنعاش والحيوية، ومعنى الآخر " الأرواحية" أو مذهب حيوية المادة ، الذي يقوم على أنَّ لكل ما في الكون حتى الكون نفسه روحاً أو نفساً[1].

ويقول محمد النويهي في ذلك: " أصل هذه الملكة ما يسمونه باسم لا أدري كيف أترجمه، فأضعه في الهامش "Animism"[2]،ويعرفها بأنها: " تصور الحياة فيما لا حياة بها، أو تصور شخصية حية واعية مريدة للأشياء التي لا حياة بها فضلاً عن الوعي والإرادة، مثل: الصخور، والجبال... وهي ملكة توجد في الأطفال جميعاً؛ انظر كيف يلاعب الطفل دميته ويتحدث إليها ويطعمها ويسقيها ظاناً أنها حية، وكيف يغضب على رجل الكرسي التي اصطدم بها، ويشتمها ظانا أنها شخصية حية آذته عن عمد، وتوجد (ثانياً) عند الشعوب الهمجية ؛ لقلة محصولها العلمي، وشدة تخوفها من قوى الطبيعة التي لا تفهمها، ولا تستطيع مقاومتها" [3].

ولا غرابة فيما طرحه النويهي من تفسير لانتشار هذه الظاهرة عند الشعوب البدائية (الهمجية)، فهذه الشعوب يسودها اعتقاد بأنَّ الروح والحياة قد أودعتا في كل شيءٍ من هذا الوجود،

---

(1)انظر: منير البعلبكي، **المورد (Personification)**، دار العلم للملايين، بيروت 1997.

(2)محمد النويهي، **ثقافة الناقد الأدبي**، مكتبة الخانجي، بيروت ، 1969، ط2، ص249.

(3)المرجع السابق، ص249

من شمسٍ، وقمرٍ، وحجرٍ، وشجر، فقدسوها واتخذوها آلهة من دون الله، معتقدين أنّ النفع والضر إنَّما يقع تحت إرادتها فهي المتصرفة في كل شيء.

والجدير بالذكر أنّ النقاد الغربيين يفرقون بين "Personification" و"Animation"؛ فالأول – أي التشخيص – : هو إضفاء الأوصاف والخواص الإنسانية على الأشياء أو المفاهيم التجريدية[1] ، أما الآخر: فهو منح المجردات أو الإسباغ عليها، درجات من الوعي والقوة أعظم بكثير مما يعزى إليها عادة، فهو يعدها تعبيرا مجازيا إلى حد ما[2] . فهما يؤديان معنىً واحدا يؤكد أن التشخيص عبارة عن إضفاء أوصاف وخواص إنسانية على الأشياء المجردة لتصبح واعية عاقلة في العمل الفني .

ويفصل بعض البلاغيين التشخيص عن المجاز عامة، والاستعارة خاصة[3]. وليس ثمة من مبرر لهذا الفصل ما دام التشخيص لا يرتكز على اللغة الحقيقية، إنما يرتكز على المجاوزة وخرق جدار اللغة، ففي الاستعارة يدمج ما هو محسوس بما هو غير محسوس، وما يعقل بما لا يعقل، ليصبحا كينونة واحدة.

([1]) يوسف بكار، **قضايا في النقد والشعر**، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1984، ص35 نقلا عن shiply,joseph T:Dictionary of world literary Terms P305, 1st published،. London 1955

انظر منير البعلبكي ، المورد (personification، animation).

([2]) يوسف بكار، **قضايا في النقد والشعر**، ص35، نقلا عن :

(Robert, scholes: Elements of poetry،printing u.s.a 1970 p.48

([3]) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، 1960 دار المعارف، القاهرة، ط4، ص236، نقلاً عن (J.F Genung; the working prenciples of Rhetoric.p84)

لذا نرى تشارلتن حينما يصل إلى التشخيص يقول: " وما هذا التشخيص إلا واحدٌ من مئات طرائق التعبير وأساليبه عند الشعراء، يريدون بها ألا يقتصروا في أداء المعاني على مجرد سرده وبسطه بطريقة مستقيمة مباشرة ؛ لأنهم إن فعلوا كانوا يخاطبون العقل، ومهمتهم أن يثيروا بألفاظهم المختارة، وصورهم الجيدة، كل ما يمكنهم أن يثيروه في نفس القرّاء من مشاعر وذكريات"[1].

وعن نشأة تقنية التشخيص، فيؤكد الباحث ما تحدث عنه بعض العلماء في أن هذا الفن إنّما يعود إلى العقائد القديمة التي كانت تعتنقها كثيرٌ من القبائل البدائية ، من صنم وشمس وقمر وكواكب، فهم يرون أن الحياة كانت تعم معبوداتهم وجميع الظواهر الطبيعية ؛ فهي تحس كما يحس الإنسان، وتعقل كما يعقل- حسب نظرتهم- فهم يعتقدون أن الريح تموت ، والليل يُقبل بأقدام وأجنحة ، ويؤكد ذلك ما جاء في أساطير الأقدمين ، حيث كانوا يؤمنون أن الليل والريح آلهتان من الآلهة الأقوياء ، فإلى هذه الحياة وذلك الإدراك يعزى ما تأتي به هذه المعبودات من خير وشر، فكانوا يرون أن النباتات والحيوانات ليست حية فقط ولكنها عاقلة أيضا؛ فهي تنفعل كما ينفعلون، وتفرح كما يفرحون، فالقول بأن السماء تبكي، والأرض تضحك، يرجع إلى بقايا هذه العقيدة في أذهان الناس ولو بصورة غير شعورية[2].

ويتراءى لي صحة ذلك, فالعرب في جاهليتهم كانوا يعبدون الأصنام ويتقربون إليها بالقربان لعلّها تجلبُ لهم خيراً أو تدفع عنهم بلاءً، وأنهم كانوا يتطيرون معتقدين أن تلك الطيور تعقل وأنّ في داخلها قوة خفية تستطيع أن تكشف وتتنبأ بخير تلك الرحلة أو شرها، أما الحضارات الفرعونية

([1]) هنري بكلي تشارلتن، **فنون الأدب**، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط2، 1959، ص94.

([2]) أبو القاسم الشابي، **الخيال الشعري عند العرب**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1983، ص18-20.

القديمة فقد كانت تهب النيل كل عام فتاةً يلبسونها ويزينونها ويلقونها فيه؛ حتى يفيض عليهم من الخيرات.

ويفسر مصطفى ناصف هذه الظاهرة بأنها: "صفة تتسرب في كياننا، عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة"[1].

ونجد التفسير نفسه عند نصرت عبد الرحمن إذ يرى أنّ البشرية قديماً كانت تعتقد أنّ كل ما في الكون ذو حياة، فلم يكونوا يشكون بأن الشمسَ تبتسم، والسماء تبكي[2]، فلم يقتصر التشخيص على بث الحياة في موجودات الكون، لكنه أيضاً يجسّم المعنويات وينطقها. لكنَّ عبد القادر الرباعي يأخذ على نصرت، إهماله لظاهرة التطور التي يجب أن تكون الصورة في الشعر الجاهلي قد حققتها[3] ؛ فهي تعتمد على التشبيه والاستعارة التي هي وضع نوعي للصورة الشعرية أكثر تعقيداً ورقياً ؛ لأنه ينشأ حين التقاء الحس والعاطفة بالفكر العميق، ويقوم على عقد مقارنات ليست بين الأشياء المتشابهة فقط، وإنّما بين أشياء متضادة، ومتنافرة أيضاً[4].

([1]) مصطفى ناصف ، **الصورة الأدبية** ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ،1983 ، ص136

([2]) نصرت عبد الرحمن، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982، ص16.

([3]) عبد القادر الرباعي، **مقالات في الشعر ونقده**، مؤسسة الشرق للعلاقات العامة والنشر والترجمة، عمان، ط1، 1986، ص147.

([4]) عبد القادر الرباعي، **مقالات في الشعر ونقده** ,ص147,نقلا عن:

Wimsatt, william : literary crimicism ,oxford and ibh pub, Newyork, 1957,pp 644 kurtz

ونجد المازني قبلهم قد فسَّر نشأة هذه الظاهرة وأعادها إلى تلك العهود الوثنية التي تعتقد الحياة في موجودات الكون ،" فنشأ هذا الضرب من المجاز لأن الأولين كانوا يقيسون حياة الطبيعة على حياتهم، ويتصورونها قائمة على ما تقوم عليه حياتهم من التناسل، فجاء إطلاق اللفظ الواحد على عدة أشياء، فأنثوا الشمس في لغتنا والريح وذكَّروا القمر والنجم"[1]. لكنّ الشاعر ليس بدائيا يهيمن عليه عالم السحر والأعاجيب، فينطق الصخور والوديان، ويجعل الكائنات تنشد وتغني، إنما نجده يعيش متفاعلاً مع الكون مستعينا بهذه القدرة الفنية والانفعالية ليفيد من تراث قديم[2].

وفي الحقيقة لا نستطيع أن ننكر أنّ الشاعر العربي كان يتعامل مع الطبيعة منذ القدم ويتفاعل معها؛ فهي الأم التي تحتضن ذكرياته، والمسرح الذي يرصد بطولاته، وليس أدل على ذلك من اللوحات التي تشتمل عليها القصيدة الجاهلية وما تخفيه وراءها من دلالات رمزية ، فكان يخاطب الديار والرسوم البالية وهو يعرف أنها لا تتكلم ولا تعقل ، لكنه يريد أن يجسد لنا شعوره اتجاه الأقوام المرتحلين. ويرى ماجد جعافرة أنّ هذه الظاهرة تجلت عند العرب وهم يتعاملون مع الطبيعة ويتفاعلون معها، ومن هنا نلاحظ أن كثيراً من دراسات المستشرقين للخيال في الشعر الجاهلي كانت تعتمد على التفاعل بين الشاعر والطبيعة[3]؛ فهذا المستشرق الألماني (رودوكناكيس) يعتمد في دراسته للخيال في الشعر الجاهلي على التفاعل بين الشاعر والطبيعة، وعلى العلاقة التي تبرز الجانب الإنساني في إحياء عناصر الطبيعة وأنسنتها[4]، ولم يعمد إلى نفي الخيال كلياً عن

---

(1) إبراهيم عبد القادر المازني، **حصاد الهشيم**، المطبعة العصرية، مصر، ط7، 1961، ص163.

(2) رينيه ويلك، **نظرية الأدب** ، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، دمشق، 1962، ص265-268.

(3) انظر ماجد جعافرة، **قراءات في الشعر العباسي**، مؤسسة حمادة، اربد، 2003، ص116.

(4) انظر موسى ربابعة، **الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي**، مؤسسة حمادة، اربد، 1999، ص64.

الشعر الجاهلي، لكنه يثبته رغم ما يراه من أنَّ الشعراء العرب كانوا يتعاملون مع الطبيعة تعاملاً بارداً وموضوعياً في أغلب الأحيان، فلم يسقطوا مشاعرهم الذاتية عليها، وإنما كانوا يتعاملون معها تعاملاً سطحياً، ورغم ذلك نجده قد درس الخيال في الشعر الجاهلي مركزاً على العلاقة التي تبرز الجانب الإنساني في إحياء عناصر الطبيعة ، وفاعلية الخيال في تشكيلها[1].

وَيُمَثِّل على هذا الجانب الإنساني في عناصر الطبيعة بأبيات للخنساء، تقول فيها[2]:

والشمسُ كاسفةٌ لمهلكه	وما اتَّسَقَ القَمَر
والإنسُ تبكي وُلَّهـا	والجنُّ تُسعِدُ مَن سَمَر
والوحشُ تبكي شَجوَها	لمَّا أتى عنه الخَبَر

فهذه الأبيات تدلل على أنَّ الشعراء العرب لم يتعاملوا مع الطبيعة تعاملاً بارداً، وإنما استحضروا عناصرها في أشعارهم، وتفاعلوا معها وأشركوها فرحهم وحزنهم ، فالخنساء تتحدث عن ذلك الحدث الجلل – مقتل أخيها صخر– فتجعل الشمس والإنس والوحش يشاركونها حزنها وألمها، فالشمس تكسف لوفاة أخيها،والإنس والوحش يبكيان.

وقد أشاد فون غرونباوم بموقف الخنساء من الطبيعة، رغم أنه يرى أن تعامل الشاعر العربي مع الطبيعة لم يكن تعاملاً حيوياً في كثير من الأحيان[3]، ويقول معلقاً على أبيات الخنساء: " أما الخنساء فقد جعلت قمم الجبال تتدحرج بداعي وفاة أخيها، والنجوم تهوي، والأرض تهتز، والشمس تظلم، والخنساء تنوح على من فقدتهم، تعمد بلا عناء ملحوظ إلى إشراك الكون برمته في

([1]) المصدر نفسه، ص64.

([2]) الخنساء، تماضر بنت عمرو، **ديوان الخنساء**، دار الأندلس، بيروت، ط7، 1978، ص68.

([3]) موسى ربابعة، **الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي**، ص66.

مأتم جلله الحزن المفرط واللوعة المسرفة، ولئن كان أسلوبها هذا قد حظي بالإعجاب والتقدير فإنه لم يتخذ مثالاً يحتذى؛ وذلك لأنَّ الإحساس بالطبيعة اتخذ في تطوره وجهة أخرى مختلفة عن هذه كل الاختلاف"[1].فهو يعتبر هذه الأبيات مثالا نادرا قلّ ما يشيع في الشعر العربي القديم, إذ لا يُعمِل الشعراء خيالهم في توظيف عناصر الطبيعة توظيفا رمزيا وحيّا في قصائدهم,بل يتعاملون معها تعاملا باردا حسبما يرى.

فهذا الحكم الذي أصدره على الشعر القديم هو حكم يشوبه جور وإجحاف؛ لأن الدارس للشعر الجاهلي يجد أن هذه الصور التشخيصية تنتشر بكثرة، وهي من صنع خيالهم، وليس أدل على ذلك من دراسات النقاد والأدباء للشعر الجاهلي ، وبيان المعاني الرمزية والدلالات التي تتستر وراء كل لوحة من لوحات القصيدة، وليس أدل على ذلك من لوحة الليل في معلقة امرئ القيس وما فيها من نزعة تشخيصية وخيال، حيث يقول فيها[2]:

وليلٍ كموج البحـر أرخـى سُـدولَه	علـيّ بـأنواعِ الهُمـومِ لِيبتلـي
فقلـتُ لـه لمـا تمطَّـى بِجَـوزِهِ	وأردَفَ أعجـازاً ونـاءَ بِكَلكَـلِ
ألا أيُها الليـلُ الطَّويـلُ ألا انجلـي	بِـصُبحٍ ومـا الإصـباحُ فيـكَ بأمثَـلِ
فيالـك مـن ليـلٍ كـأنَّ نجومَـه	بكـلِّ مَغـارِ الفَتـلِ شُـدَّت بيـذبل

(1) غوستاف فون غرونباوم، **دراسات في الأدب العربي**، ترجمة إحسان عباس وآخرين، مكتبة الحياة، بيروت، 1959، ص136-137.

(2) امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984، ص18-19.

فالشاعر يبرز وجدانه في ذلك الليل المثقل بالهموم والأحزان، فنجده يخاطبه ويطلب منه أن يسرع في الانقضاء، وما ذلك الليل الطويل المتمطي إلا وجدان الشاعر المأزوم، لذا يعمد لاستخدام هذه التقنية التشخيصية حتى يعبر عن مشاعره وآلامه وآهاته في ذلك الليل فيسقطها عليه ويجعله طويلا ثقيلا ثقل أحزان الشاعر . فما الذي يجعل الشاعر يستوحي هذه الصورة ؟ أليس هو الخيال الخلاق المبدع ؟ بلى، إنه الخيال حين تفاعله مع أوجاع الشاعر، والروح الشاعرية الفذة المبتكرة التي جسدت ذلك الليل بصورة الموج العالي المثقل بالأتربة والحجارة، أو بصورة الجواد المتمطي، وأضفت عليه صفات إنسانية حيث خاطبه مخاطبة العاقل فأمره بالانجلاء .

فالتشخيص وفق ذلك، " محاولة لربط الصلات مع الموضوع ومع أشياء العالم الخارجي، بحيث يصبح الموضوع والذات وحدة يصعب تفكيكها.." [1]. هو عملية نفسية تؤثر في نفس المتلقي وتثير انفعاله، عن طريق تشخيص المعاني في صور حسية يخيل للمتلقي أنها متحدة بها، فهو يجسد هذه الحقائق النفسية والشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها حتى أنه يمكننا القول؛ إن الأساس العقلي لظاهرة التشخيص هو عمق العاطفة وسعة الخيال[2].

ومن هنا فإن شوقي ضيف قد عزا ما امتلكه ابن الرومي من قدرة على التشخيص إلى ملكة الخيال فضلاً عن يونانيته، فيقول " ومهما يكن فقد كان ابن الرومي يكثرمن استخدام أداة التشخيص، وأكبر الظن أنه اندفع إلى ذلك تحت تأثير حساسيته الخاصة، فمثله ممن يتطير ويتشاءم ويكبر التوافه، لابد أن يلتزم ذلك في تصويره ومعانيه؛ فهو كثير الخيال والأحلام، يتصور الخيال والحلم

([1])الولي محمد، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، بيروت،1990، ص253

([2]) انظر يوسف أبو العدوس، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1997 ص 116-117

حقيقة، فينفعل ويعظم انفعاله، ويكبر تصوره ويتضخّم، فإذا المعاني والأشياء تتجسم أمامه وتتشخص، وإذا لها كل ما للأحياء من خواص وصفات، فهي تعقل عقلها وهي تحس إحساسها وهي تشعر شعورها "[1].

وهكذا تبدو الطبيعة قلبا نابضا، وحياة شاملة، ونفسا تخف إليها وتأنس بها، وذاتا تساجلها العطف وتجاذبها المودة؛ لذا نجد العقاد يعترف بقوة الشعور في هذه الملكة في قوله :"إنَّما المقصود بالتشخيص؛ تلك الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا، أو من دقته حينا آخر، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في السماوات والأرضين من الأجسام والمعاني فإذا هي حية كلها"[2] فحب الطبيعة يعني أن نمنحها حياة نحبها وتحبنا، ونعطف عليها وتعطف علينا، ونناجيها وتناجينا ،ولا تعني عنده أن يمنحها الشاعر حياة من عنده أو من الأساطير والخرافات. [3]

ولعلَّ خير من استخدم أسلوب التشخيص، هم الشعراء العذريون، فقد اتخذوه قناعا يعبرون به عما يجيش في نفوسهم من ألم وحب وحرمان، ويعود ذلك إلى ما عانوه من قهر وظلم مجتمعيين حالا عائقا دون الالتقاء بمحبوباتهم تحت سقف واحد. فهذا قيس بن الملوح ينجح في رسم صورة للظباء يوحد بينها وبين محبوبته، بل ويخاطبها على أنها ليلى[4] يقول: [5]

---

(1) شوقي ضيف: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1960، ص212

(2) عباس محمود العقاد، **ابن الرومي: حياته من شعره**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط7، 1968، ص255.

(3)انظر محمد النويهي، **ثقافة الناقد الأدبي**، ص230-231.

(4) انظر علي البطل، محاولة رؤية جديدة لموضوع التراث : **الغزل العذري واضطرابات الواقع**، مجلة فصول، مجلد 4، عدد2، 1984، ص718.

(5) قيس بن الملوح، ديوان مجنون ليلي، شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992، ص113-114.

أبى الله أن تبقى لحي بشاشة   فصبرا على ما شاءه الله لي صبرا
رأيتُ غزالاً يرتعي وسط روضة   فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فيا ظبي كل رغداً هنيئاً ولا تخف   فإنك لي جار ولا ترهب الدهرا
وعندي لكم حصن حصين وصارمٌ   حسامٌ إذا أعملته أحسنَ الهبرا
فما راعني إلا وذئب قد انتحى   فأعلق في أحشائهِ الناب والظفرا
فبوّأت سهمي في كتوم غمزتها   فخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظي قتله وشفى جوى   بقلبي إن الحرَّ قد يدرك الوترا

يعرض الشاعر من خلال هذه الأبيات زفرة من زفرات نفسه المتعبة بعد أن زُوِّجت ليلى من غيره (ورد)، فأراد أن يبث لنا هذه الحالة النفسية التي ملأت نفسه كمداً وبؤساً، فالغزال الذي يرعى وسط تلك الروضة الجميلة هو ليلى في جمالها وحبها في الأيام السعيدة التي كانت فيها تقترب من قيس، لذا يقف الشاعر راصداً من ينغص عليه تلك الهناءَة وذلك النعيم ليصطاده بسهمه، وهذه الحياة الآمنة التي يعبر عنها الشاعر في الأبيات الأربعة الأولى، هي حياة الوصل والاتصال مع ليلى حينما كانا يتفيئان الحب ويعيشان في كنفه، أما الحالة الأخرى التي يعرض لها في الأبيات الثلاثة الأخيرة؛ فهي حالة الخوف والفزع بعد أن افترقا؛ إذ يصطاد الذئب تلك الظبية، فيمتلئ قلب الصائد غيظاً مما جعله يصوب سهامه إلى بطن الذئب ويقتله، ثم يستخرج رفاتها من بطنه كمحاولة لاستعادتها .

فالشاعر يوظف خياله ليسقط حالته غير المتوازنة مع ليلى على مخلوقات تلك الطبيعة، وليعبر عن علاقته بليلى التي آلت إلى الزواج بغيره، فالظبية إنما تشير إلى ليلى في جمالها ورقتها وصفائها، أما الذئب فيرمز به إلى (ورد) ذلك الرجل الذي تزوج بها وحال بينهما، وكأن الشاعر في قتله لذلك الذئب يعبر عن رغبته في قتل غريمه البشري، ومما يدلل على ذلك قوله (فأذهب غيظي

قتله وشفى جوى) ،فهو يوظف تلك الصورة التشخيصية للتعبير عمّا يجول في خاطره ونفسه، " ففي كل صورة تلتقي الذات بالطبيعة الخارجية لتولدا معا حياة جديدة ،ومهمة الفن أن يجسم آراءنا ومشاعرنا بأشكال حسية توحي بها ،نافذا من وحدة الوجود التي عن طريقها نرى ذواتنا في الشجر والمطر والطيب والصوت على هيئة خاصة من الجمال والقبح"[1]. فما على الفن إلا أن ينأى عن التجريد وينزع إلى التجسيم والتشخيص[2]، الذي هو في الحقيقة صورة استعارية يثيرها الخيال الفني المبدع.

تجليات التشخيص عند النقاد والبلاغيين:

اهتمَّ النقاد العرب القدماء بظاهرة التشخيص اهتماماً كبيراً؛ لما فيها من قدرة تصويرية تتجسد فيها المعاني المجردة وتحس وتلمسَ، ترى حيث تتجه الصورة الاستعارية إلى تقديم علاقات حسية بين طرفيها، تتناسب مع الفهم الكلامي للشعر على أنه محاكاة رفضها فريق وارتضاها آخرون ، فاستنبطوها من القرآن الكريم والشعر العربي ودرسوها وبثوها في ثنايا كتبهم عند حديثهم عن الاستعارة، التي لا تعد هي أداة التجسيم والتشخيص الوحيدة، إنّما نجدهما تتعمقان في بناء اللغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها التي ترد علينا وروداً طبيعياً لا شية فيه من صنعة وأناقة[3]، فعن طريق التشخيص " يبرز الشاعر قدرته على استجلاء عواطفه ووجدانه، ويتمكن من إيصالها بدقة إلى المتلقي، بل إنَّ طريقة التشخيص تحطم المستحيل وتجعله ممكنا عند الشاعر المبدع المحلق

([1]) عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، مكتبة دار العلوم، اربد، 1984، ص87-88.

([2]) المصدر السابق :ص88, نقلا عن :

Sartare jean paul:what is literature, methuen, london ,1967, Pp5-19

([3]) انظر مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص135.

بخياله؛ لأن عملية نقل العواطف وتصوير المشاعر ليست سهلة، ومن هنا يلجأ المبدع إلى جعلها مؤثرة في المتلقي بصورة فاعلة وعميقة عن طريق التشخيص"[1].

ويؤكد يوسف بكار أنّ العرب قد عرفوا فن التشخيص من خلال حديثهم عن الاستعارة المكنية، دون معرفة الاصطلاح العصري الحديث، وأنى لهم ذلك ما دامت اللفظة نفسها غير موجودة في معاجمنا القديمة، لكنّ النقاد التفتوا إلى معناه وداروا حول مضمونه[2].

فالاستعارة تستشرف طبيعة الواقع الذي يتجاوز نطاق الخبرة البشرية، ووسيلة يُرَى الخيال بها داخل الأشياء التي يجعل لها حياة، فيجعل أحد طرفي الصورة فعلاً إنسانياً أو صفة إنسانية، أو يستخدم الحيوان أو الطير أو النبات طرفاً حسياً أمام الطرف الثاني من الاستعارة.

وقد تجلت هذه الظاهرة عند النقاد القدماء، الذين بحثوها في باب الاستعارة؛ كالآمدي، والرماني، وأبي هلال العسكري، وعبد القاهر الجرجاني، وابن الأثير.

فالآمدي يطرق هذا الباب أثناء حديثه عن بعيد الاستعارة أو غريبها أو قبيحها، ويبدو أنّ هذه التسمية قد جاءت نتيجة عدم استساغته لهذا الفن[3]، ولأنه لا يناسب الحد الذي وضعه للاستعارة، حينما قال: " وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له، إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في

([1]) ماجد جعافرة، **قراءات في الشعر العباسي**، ص119.

([2]) انظر يوسف بكار، **قضايا في النقد والشعر**، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1984، ص38.

([3]) انظر يوسف بكار، **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، بيروت، 1981، ص404.

بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه"[1]. ويمثل على الاستعارات الجيدة بقول الطفيل الغنوي[2]:

وجعلـــتُ كـــورِي فـــوقَ ناجيـــةٍ   يقتـــاتُ شـــحمَ ســـنامِها الرَّحـــلُ

ويعلق على هذا البيت بقوله " لما كان شحم السنام من الأشياء التي تقتات، وكان الرحل أبداً يتخونه، وينتقص منه ويذيبه، كان جعله إياه قوتاً للرحل من أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى"[3].كما استحسن صورة الليل المثقل بالهموم عند امرئ القيس[4]؛ ويعلل ذلك بأن هذا هو مجرى الاستعارات في كلام العرب[5].

وهل يستحسن الناقد الفذ ذو البصيرة، من الأبيات والصور ما وافق طريقة العرب، ويستقبح ما خالفها، وهل يستطيع أحد أن يدعي أنه امتلك استعارات العرب وطريقتها؟ وهل للعرب طريقة واحدة معينة للاستعارة فنحصرها في بنود معينة؟

ومن قبيح الاستعارات عند الآمدي قول أبي تمام[6]:

يـــا دهـــرُ قـــوّم مـــن أخـــدَعَيكَ فقـــد   أضـــجَجتَ هـــذا الأنـــامَ مـــن خُرقِـــكَ

([1]) أبو القاسم الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1972، ص266.

([2]) الطفيل الغنوي، **ديوان الطفيل الغنوي**، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1968، ص108. – ورد هذا البيت في هذا الديوان المحقق بالصورة الآتية:

وحملت كوري خلف ناجيةٍ   يقتات شحم سنامها الرحل

([3]) أبو القاسم الآمدي، **الموازنة**، ص267.

([4]) المصدر السابق، ص266.

([5]) المصدر السابق، ص269.

([6]) أبو تمام، **ديوان أبي تمام، مراجعة:** محمد عزت نصر الله، دار الفكر للجميع، 1980، ص138.

ويعلل سبب استقباحه لهذا البيت بقوله: " فأي ضرورة دعته إلى الأخدعين؟ وقد كان يمكنه أن يقول: " قوِّم من اعوجاجك" أو " قوِّم معوجَّ صنعك" أو " يا دهر أحسن بنا الصنيع" لأن الأخرق هو الذي لا يحسن العمل وضده الصَّنَع"[1].

ويعلق على استعارة أخرى في بيت لأبي تمام يقول فيه[2]:

تحمَّلتُ مـا لـو حمِّـل الـدهر شـطره لفكـــر دهـــرًا أيُّ عبأيـــه أثقـــل

" فجعل للدهر عقلاً، وجعله مفكراً في أي العبأين أثقل، وما شيء هو أبعد عن الصواب من هذه الاستعارات... [3].

ويبدو أنَّ ما حمل الآمدي على كل هذا الاستقباح والذَّم لاستعارات أبي تمام هو انتصاره للبحتري، لأنه وافق عمود الشعر في نظمه، وحاول تقديمه على أبي تمام لأنه خالف طريقة العرب، فلم يتقبل هذه الاستعارات من أبي تمام؛ لأنه شاعر صنعة، بينما تقبلها من القدماء؛ لأنهم مطبوعون ،ويدعم هذا الرأي قوله" وإنما كان يندر من هذه الأنواع المستكرهة على لسان الشاعر المكثر البيت الواحد والبيتان، فيتجاوز له عنه؛ لأنَّ الأعرابي لا يعوِّل إلا على قريحته، ولا يعتصم إلا بخاطره، ولا يستقى إلا من قليبه، فأما المتأخر الذي يطبع على قوالب، ويتعلم الشعر تعلما، ويأخذه تلقنا، فمن شأنه أن يتجنب المذموم ولا يتبع من تقدمه إلا فيما استحسن منهم واستجيد لهم..." [4]. فلم ينصفهما الآمدي في هذا الحكم. إنما دفعه افتتانه بشعر البحتري وفهمه لعباراته واستجادته لاستعاراته مقابل

---

(1) أبو القاسم الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، ص271.
(2) أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، مراجعة محمد عزت نصر الله، دار الفكر للجميع، 1980، ص156.
(3) أبو القاسم الآمدي، **الموازنة**، ص272.
(4) المصدر السابق، ص259-260.

الغموض الذي يكتنف شعر أبي تمام إلى الانتصار له والوقوف إلى جانبه .وقد نسي أنّ النقاد السابقين له قد حثّوا على مسألة الإنصاف في الحكم ذلك أنّ الشعر لم يُعط لأحد دون أحد, " فإنَّ الله لم يقصر العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ،ولا خصَّ به قوماً دون قوم بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر "[1].

ويرى إحسان عباس أنَّ التشخيص في أبيات أبي تمام جدة في الاستعارة، يقول: "ولستُ بسبيل الدفاع عن استعارات أبي تمام ولكني أقول: إنَّ تعقب الآمدي لهذه الاستعارات قد أصاب الطريقة الشعرية نفسها، وإذا كان النقد ذا أثر في تربية الذوق، فإن نقد الآمدي وأشباهه، قد حال دون تكثير الطبقة التي تتذوق الجدة في الاستعارة وتقبل على ما يكمن في طبيعة الخيال الخلاق من إبراز الحياة في صور جديدة"[2].

فربَّما أنَّ الآمدي قد أغفل ذلك الجانب من الخيال الذي لا بدَّ منه في الشعر. فهو الذي يؤلف بين المتنافرات ويجمع بين المتضادات ولكنَّ اللجوء إلى نظام لغوي صارم متعارف عليه، هو ما جعله يرفض تلك الاستعارات التي تقوم على التشخيص للمجرد والتجسيم للمعنوي[3].

وفي الحقيقة لابد لنا من الاعتراف له بجمال صوره وتأنقها وبث الحياة فيها،" فالمتتبع لصوره تدهشه الحياة التي يبثها في كل مادة من موادها، فالطبيعة الميتة والمعاني المجردة غدت كالإنسان

([1]) ابن قتيبة الدينوري، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط3، 1997، ص69.

([2]) إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1983، ص170.

([3]) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص237.

تحيا وتختزن في دواخلها الخير والشر كما يختزن[1]" ويمثل عبد القادر الرباعي على ذلك بأبيات لأبي تمام يقول فيها[2]:

نعـــمَ لـــواء الخمـــيس أبـــت بـــه	يـــومّ خمـــيس عـــالي الـــضُّحى أَفِـــدُه
فـــشاغَبَ الجـــوَّ وهـــو مُـــسْكِنُهُ	وقاتَـــلَ الـــرِّيحَ وهـــي مـــن مُـــدَدِه

ويعلق الرباعي على التشخيص في هذه الأبيات قائلاً:" إنَّ الجمادات تحاكي أفعال البشر؛ لأنَّ لها دماءً – كما تخيلها الشاعر– تدب في شرايينها كالسهم، ولهذا اكتسبت عنده صفات آدمية فيها المسالمة وفيها المخاصمة والمجاهدة، فالجيش في المعركة– كما يوحي البيتان– يحارب على الأرض، بينما أعلامه تشاغب في الجو جيشاً آخر، إنَّها تشاغب الجو نفسه، وهو الذي يحتويها احتواء المسكن لصاحبه"[3].

وقدامة بن جعفر، فقد اهتدى إلى القضية نفسها فيما أسماه (المعاظلة)، وأطلق عليها فاحش الاستعارة[4]، يقول: " فمحال أن ينكر مداخلة بعض الكلام في ما يشبهه من بعض ،أو في ما كان من جنسه وبقي النكير، إنما هو في أن يدخل بعضه في ما ليس من جنسه، وما هو غير لائق به، وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة"[5] فهو يشير إلى مفهوم التشخيص في عبارته الآنفة الذكر (إنما

([1]) عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999، ص33.

([2]) أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، ص70

([3]) عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ص34.

([4]) يوسف بكار، **قضايا في النقد والشعر**، ص40.

([5]) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978، ص174.

هو في أن يدخل بعضه في ما ليس من جنسه)، فالشاعر في التشخيص يدخل أشياء من عوالم مختلفة، ليضفي الحياة على أحد طرفيها ويبث الروح فيها.

ونجد الرماني قد تابع الآمدي وقدامة فيما اهتديا إليه، فقد طرق أبواب هذا الصنف من المجاز في قوله تعالى: " والصبح إذا تنفس"[1] قائلاً: " وتنفس ها هنا مستعارة، وحقيقته إذا بدا انتشاره، وتنفس أبلغ منه، ومعنى الابتداء فيهما إلا إنَّه في التنفس أبلغ ؛ لما فيه من الترويح عن النفس"[2] فإذا طلع الفجر وأخذت الظلمة في الانجلاء، فإن هذا الضوء وهذا الانجلاء يقوم مقامَ النفس للإنسان الذي تُرَدُّ إليه حياته.

ويشير العسكري إلى مفهوم التشخيص في أثناء تحديده للاستعارة، ويوضحها بأنها: "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض (إما) أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، (أو) تأكيده والمبالغة فيه، (أو) الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، (أو) يحسن المعرض الذي يبرز فيه"[3].

ويعلق على الآية القرآنية السالفة الذكر بقوله " حقيقته إذا انتشر .. وتنفَّس أبلغ لما فيه من بيان الروح عن النفس عند إضاءة الصبح؛ لأنّ لليل كربا وللصبح تفرجا"[4].

([1]) سورة التكوير، آية (18).

([2]) الرماني، عبد القادر الجرجاني، الخطابي، **<u>ثلاث رسائل في إعجاز القرآن</u>**، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، 1968، ص90.

([3]) أبو هلال العسكري، **<u>الصناعتين: الكتابة والشعر</u>**، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981، ص295.

([4]) المصدر السابق، ص302.

ويتحدث عبد القاهر الجرجاني عن هذا الفن في معرض حديثه عن الاستعارة المفيدة ،حيث يقول:" فإنك ترى الجماد بها حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينةً، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها لا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جُسّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[1].

فهو يشير في هذا النص إشارة واضحة صريحة إلى فن التشخيص الذي يمنح الجماد حياة، فينطق ويتكلم، ويجعل الأعجمي فصيحاً بليغاً ،عارفاً بفصاحة الكلام وبلاغته وبيانه، وتغدو الأشياء غير المحسوسة محسوسة واضحة ظاهرة ناطقة. " فتشخيص المعاني بالمدركات الحسية يكون أمس بالنفس رحما وأقوى لديهما ذمما"[2].

فالاستعارة المفيدة يقع فيها الاسم أو ما يقوم مقامه على جزأيين، أحدهما: أن تنقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم فتجريه عليه، والثاني: أن يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار إليه[3]. ويمثل على ذلك بقول لبيد بن ربيعة[4]:

وغـــداة ريـــحٍ قـــد كـــشفتَ وَقَـــرَّةٍ   إذ أصـــبَحَت بيـــدِ الـــشمالِ زِمامُهـــا

([1]) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق هــ. ريستر، وزارة المعارف، استانبول، 1954، ص41.

([2]) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص112.

([3]) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص261.

([4]) لبيد بين ربيعة، **ديوان لبيد بن ربيعة**، تحقيق حمدوطماس، دار المعرفة، بيروت، 2004، ص114.

أراد الشاعر أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة شبه الإنسان ،فقد أخذ الشيء بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد، فلما أثبت للرياح فعل الإنسان باليد استعار لها اليد[1].

وهكذا فإنّ حذف المشبه من التشبيه ،واستبقاء لازم من لوازمه، يشكل لنا صورة مجسمة يتمثل فيها المشبه المحسوس غير العاقل شخصاً عاقلاً، ويتجسد من خلالها المشبه المعنوي محسوساً[2].

ويمثل البصير للحالة الأولى بقول دعبل بن علي الخزاعي[3]:

لا تعجبـــي يـــا ســـلمُ مـــن رجـــلٍ   ضَـــحِكَ المَـــشيبُ برأسِـــهِ فَبَكـــى

فقد أسند الشاعر الضحك إلى المشيب وأجراه فناً، فإذا المشيب شخص نسمع قهقهته استخفافاً، ونلمح وجهه تهكماً[4].

والحالة الثانية التي يتجسد فيها المُشبَّه المعنوي محسوساً، فيمثل لها بقول أبي العتاهية[5]:

أَتَتـــــــهُ الخلافـــــــةُ مُنقـــــــادَةً   إليـــــــه تُجَـــــــرِّرُ أذيالَهـــــــا

---

(1) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص263.

(2) كامل حسن البصير، **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987، ص339.

(3) دعبل بن علي الخزاعي، **ديوان دعبل بن علي الخزاعي**، تحقيق عبد الصاحب عمران الدجيلي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1972، ص249.

(4) كامل حسن البصير، **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**، ص339.

(5) أبو العتاهية، **ديوان أبي العتاهية**، دار صادر، بيروت، 1998، ص375.

فنجد الشاعر قد جسد الخلافة التي هي أمر معنوي في صورة مجسمة، تأتي فيها إلى الخليفة مزدانة تتبختر في مشيها، تجرر أذيالها في دلال وغنج، حسناء تزين الدنيا وتزدان الدنيا بها[1].

وهكذا نرى التشخيص عند الجرجاني واضحاً لا يتستر بستار، فقد وعى القدرة الهائلة له في تغيير طبائع الأشياء وقلبها من الضد إلى الضد، رغم ما يراه جابر عصفور من أن التشخيص لا يمكن أن يغري الجرجاني للخوض فيه كثيراً؛ لأنه متكلم أشعري، وهي صفة تجعله يشعر أنّ المضي بالتشخيص والإلحاح عليه قد ينتهي به إلى القول بالتشبيه والتجسيد اللذين يتعارضان مع أصل التوحيد عندهم، ويقترح حلاً لذلك يتمثل في أن يسلك الجرجاني طريقاً مغايراً لطريق التشخيص، يقوم على فكرة المشابهة بين طرفي الاستعارة، على أن يوسع أساس المشابهة نفسها[2].

وحينما نصل إلى ابن الأثير، نجده أكثر وعيا وإدراكا لمفهوم التشخيص من سابقيه[3]؛ فقد قسَّم الكلام الذي يعدل فيه عن الحقيقة إلى المجاز إلى قسمين، أحدهما: ما يكون لمشاركة بين المنقول والمنقول إليه، وليس هذا ما يعنينا، والآخر: يكون لطلب التوسع في الكلام على سبيل المجاز، وهو ضربان: أحدهما يرد على وجه الإضافة واستعماله قبيح؛ لبعد ما بين المضاف والمضاف إليه، وذلك لأنه يلتحق بالتشبيه المضمر الأداة[4]، ويمثل على ذلك بقول أبي نواس[5]:

([1]) كامل حسن البصير، **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**، ص340.

([2]) انظر جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص260-261.

([3]) انظر يوسف بكار، **قضايا في النقد والشعر**، ص41.

([4]) ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، قسم 2، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1900، ص78-79.

([5]) أبو نواس الحسن بن هاني، **ديوان أبي نواس**، تحقيق محمد غنيمي هلال- دار صادر، بيروت، 1970، ص169.

بُـــــحّ صـــــــوتُ المــــــالِ مِمَّــــــا منـــــــــكَ يـــــــــشكو وَيـــــــــصيحُ

ويعلق على هذا البيت بقوله " فقوله بُح صوت المال، من الكلام النازل بالمرَّةَ، ومراده من ذلك أنَّ المال يتظلم من إهانتك إياه بالتمزيق، فالمعنى حسن، والتعبير عنه قبيح..." [1].

ويعلق أيضا على قول أبي نواس من قصيدة في مدح إبراهيم بن عبد الله الحجي[2]:

مـــــا لرِجــــــلِ المـــــالِ أمـــــسَت تـــــــــشتكي منـــــــــك الكَـــــــــلالا

يقول: " فإضافة (الرجل) إلى (المال) أقبح من إضافة الصوت"[3].

والضرب الآخر من التوسع يرد على غير وجه الإضافة ،وهو حسن لا عيب فيه[4]،

ويمثل على ذلك بآيتين من القرآن الكريم، نكتفي بذكر واحدة منها، وهي قوله تعالى:" ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض ائتيا طائعين"[5].

يقول: " فنسبة القول إلى السماء والأرض من باب التوسع لأنهما جماد والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد، ولا مشاركة هنا بين المنقول والمنقول إليه"[6].

([1]) ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر**، ص79.
([2]) أبو نواس، الحسن بن هانئ، **ديوان أبي نواس**، ص523.
([3]) ابن الأثير، **المثل السائر**، ص79.
([4]) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ص80.
([5]) سورة فصلت، آية "11"
([6]) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ص81.

وعليه ورد قول الرسول (صلى الله عليه وسلم)؛ فإنه نظر إلى أُحدٍ يوماً فقال: " هذا جبل يحبنا ونحبه" فإضافة المحبة إلى الجبل من باب التوسع؛ إذ لا مشاركة بينه وبين الجبل الذي هو جماد[1].

هكذا يتجلى التشخيص في نظر النقاد القدماء، فمواقفهم تتباين بين مؤيد ومعارض، وأيا كانت مواقفهم يبقى التشخيص ضربا من الاستعارة يتم فيه تشخيص المعاني المجردة في صور حسية نتيجة عملية تفاعل نفسي شعوري بين الشاعر ومظاهر الطبيعة، " ومهما يكن من تفسير لظاهرة التشخيص، فإنّ الشيء الهام الذي لا بد من الإشارة إليه هو قدرته على التكثيف والإيجاز، وبناء صلات بين أطراف الاستعارة لا تقف عند مجرد التشابه الحسي الملموس، وإنّما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الواقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين... إذ يمكن القول: إنّ الأساس العقلي لظاهرة التشخيص هو عمق العاطفة وسعة الخيال"[2].

التشخيص عند الرومانسيين:

تعتبر ظاهرة التشخيص من الظواهر البارزة عند الشعراء الرومانسيين العرب والغربيين؛ وربما يعود ذلك إلى بروز العاطفة الصادقة لديهم؛ فهم يهربون إلى الطبيعة ويمتزجون بها هرباً من فساد المجتمع وظلمه، فيجعلونها أُمًّا رؤوما تشاركهم عواطفهم الخاصة؛ فيسقطون عليها أحاسيسهم، ويشخصون مظاهرها المختلفة[3]. فربّما وجدوا فيها ما يعوضهم عن تلك الآلام التي تتشكل لديهم نتيجة الفساد الذي يشاهدونه بأمهات عيونهم، وملاذا للتعبير غير المباشر عن أحزانهم، بعد أن يعملوا خيالهم في إقامة علاقات بين مآسيهم ومظاهر الوجود من خلال ظاهرة الإسقاط. ولمّا رأى

---

(1) انظر المصدر السابق، ص81.

(2) يوسف أبو العدوس، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، ص240.

(3) محمد مصطفى بدوي، **كولردج**، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988، ص59-61.

الباحث تشابها كبيرا في طبيعة أشعار العذريين والرومانسيين فضلا عن طبيعة حياتهم- إذ إنّ العذريين يميلون إلى الطبيعة ويحتضنونها هربا من الظلم الاجتماعي الواقع عليهم, أما الرومانسيين فقد مالوا إلى الحياة الطبيعية البسيطة فارتبطوا بالأرض ارتباطا وثيقا هربا من الفساد المجتمعي- أراد أن يتحدث عن هذه الظاهرة بإيجاز عند الرومانسيين .

ومن هنا يبدو" الرومانتيكي ذاتياً في صوره... يصف ما حوله من مظاهر وموضوعات من خلال ذاته، فنفسه مرآة لما يراه؛ لذا كانوا يمزجون مشاعرهم بمناظر الطبيعة، ويكثرون من تشخيصها وأنسنتها، فتتحدث بلغة إحساساتهم وتفصح عنها، وتصدر من مواقفهم الذاتية"[1] وتستلزم المقابلة بين المناظر والإحساسات ألا تكون الصور مجلوبة لوجوه شبه خارجي فيها، مثل تشابهها في الألوان والأشكال، مما لا يمت بصلة إلى الشعور أو العاطفة، وإلا فقد الشعر روحه وانتقل من ميدان القلب إلى دائرة التفكير أو التلاعب بالألفاظ، فذات الرومانتيكي محور العالم ومرآته[2].

ولأهمية الخيال في تشكيل الصورة التشخيصية يرى كولردج أن الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة، فيحاكيها في عمله[3]،فأصالة الشاعر تبرز من قوة خياله، وهذا الخيال ليس هو الخيال الأولي الذي يعدُّ العملية الرئيسة في عمليات الإدراك، بل هو الخيال الثانوي الفني الشعري الخلاق الذي يحلل ويجزئ لكي يخلق من جديد، يضفي على اضطرابات الخيال ما تقدمه من تجربة ناقصة شكلاً موحداً منسجماً يمنحها حيوية تديم بقاءها وتأثيرها[4].

---

(1) بشرى موسى صالح، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص45.

(2) انظر كامل حسن البصير، **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**، ص77.

(3) انظر محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، القاهرة، 1980، ص391.

(4) انظر محمد مصطفى بدوي، **كولردج**، ص59 وما بعدها.

واهتم الرومانسيون بالخيال كثيرا حتى بدت العناية به جزءاً من إيمانهم بقدرة الذات الفردية على خلق عوالم مدهشة، حتى أن الحركة الرومانتيكية كانت تدعى باعثة الدهشة؛ إيماناً بضرورة بعث الروح بإطلاقها من قيود العادة التي تخنق قدرة الإنسان، واعتقادا أن هذا يتحقق بوساطة إيقاظ الدهشة حتى بإزاء الأشياء الأليفة المعروفة، ليتسنى للشاعر العودة إلى بساطته الطبيعية وفطرته الأولى[1]. فالرومانتيكي من خلال خياله يمزج بين مشاعره وإحساساته وعناصر الطبيعة ،فيخلق بينها علاقات توحي بما في دخيلة نفسه.

ولا بد لنا من أن نقرن التنظير بالتطبيق؛ ليتجلى لنا التشخيص في مقطوعة من قصيدة لأبي القاسم الشابي يصوّر فيها حيرته وضياعه وحالته النفسية اليائسة[2]:

سألتُ الدياجي عن أماني شبيبتي	فقالت: ترامتها الرياحُ الجوائبُ
ولما سألتُ الريحَ عنها أجابتني	تلقفها سيلُ القضا والنوائبُ

حيث يشخص الدياجي والريح ويضفي عليهما صفات إنسانية،إذ يحاورهما بطريقة السؤال والجواب، يسأل الشاعر الدياجي عن آمال شبابه وأمانيه، فتجيب ؛إن الرياح تلقفتها وترامتها فذهبت إلى غير عودة، وراح يسأل الريح، فأجابته: إن القضاء والمصائب قد أخذاها. وهذا الأسلوب الذي يستخدمه الشاعر يعكس حيرته وقلقه وضياعه وحالته المتعبة التي يعانيها، فآماله وأحلامه وأمانيه آلت إلى عدم.

وبهذا يقيم الشاعر علاقة حميمة مع الدياجي والريح، وذلك لأنها عناصر تشاركه حياته ومآسيه، وتعلم ما أصابه.

([1]) انظر موريس بورا، **الخيال الرومانسي**، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1977، ص348.

([2]) أبو القاسم الشابي، **أغاني الحياة**، تحقيق: نور الدين صمود، دار المغرب العربي، تونس، ط1، 1994، ص30.

الفصل الثاني

مظاهر التشخيص:

- العذري والتشخيص .

1 - تشخيص الحسيات:

أ. العين.

ب. القلب.

2 - تشخيص المعنويات:

أ - تشخيص الحب.

ب - تشخيص الطيف (الخيال).

ج - تشخيص النفس.

3 - تشخيص عناصر الطبيعة:

أ - الحمام.

ب - الغراب.

ج - تشخيص الريح.

د - تشخيص الديار.

هـ - تشخيص الجبل.

و - تشخيص الظباء.

العذري والتشخيص :

اهتم الشعراء الأمويون عموما والعذريون منهم بشكل خاص، بتصوير عواطفهم وانفعالاتهم وما يجيش في دواخلهم من كبت وقهر وحرمان، عبر الحديث عن الطبيعة ومظاهرها، متخذين منها أُمًّا رَؤُوماً يبثونها شكواهم من الحب والألم، فترق لما بهم، ينشدون السلوان فيها ويناظرون بين مشاعرهم ومناظرها، وقد يضيقون بمناظرها الجميلة؛ لأنها لا تعبأ بحزنهم، ولا ترق لهم.

وقد كانت تتفاعل معهم مناظرها الحزينة ، لذا كانوا يستجيبون لها متخيلين أنَّ لها أرواحاً تحس مثلهم وتحب وتكره وتحلم[1]، فهم يستحضرون تلك العناصر الطبيعية في معرض حديثهم عن مشاعرهم وأحاسيسهم ، فاستوحوا عناصر الصورة من البيئة المحيطة كالظباء والحمام والغراب والقطاة والجبال والديار، وكان كلٌّ عنصر من هذه العناصر يستقل بدلالات ومعانٍ خاصة[2]، يوظفه الشاعر لخدمة فكرة يريد أن يوصلها للمتلقي.

فالعذريُّ كالرومانيتكيِّ يضيق ذرعاً بعالم الحقيقة ، فيطلق العنان لأحلامه وخيالاته ليعوض بها ما فقده في عالم الناس[3]، " ويستقي أخيلته من العالم الحسي المترامي حوله، فيقارن بين المرئيات ويربط الصور بعضها ببعض، ويشيع الحركة في المعاني التي ينتقيها من هذا العالم، ويبث في عناصرها المشاعر والحياة"[4]

([1]) انظر محمد غنيمي هلال، **الرومانتيكية**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،2003، ص160.

([2]) انظر أحمد حسن صبره، **الغزل العذري في العصر الأموي – دراسة فنية**– الصديقان للنشر والإعلان، 2001، ص30.

([3]) محمد غنيمي هلال، **الرومانتيكية**، ص64.

([4]) إسماعيل أحمد العالم، **وصف الطبيعة في الشعر الأموي**، مؤسسة الرسالة، دار عمار، ط1، 1987، ص266.

وليس هناك من دافع لإسقاط العذري مشاعره على عالم الطبيعة إلا الكبت العاطفي، الـــذي يفجر آلام الشاعر وأحاسيسه شعرًا،إذ لا يستطيع أن يبوح به لمن حولـــه مخافـــة الرقبـــاء الـــذين يترصدون حركاته وسقطاته حتى في وقت النوم. فالكبت العاطفي – كما يرى فرويد– " يقع المـــرء منه فيما يشبه الحصار، ويتبعه أن الذات تدافع عن نفسها للخروج من هذا الحصار ، ويبـــذل جهـــدًا من شأنه أن يضعف الذات ويوهن قواها ، لكن الكبت في منطقة اللاشعور قد يبحث عمـــا يعـــوض الذات بأعمال تؤكد بها هذه الذات نفسها، وتنفس عن نفسها بهذا التعويض، وبه يقل أثـــر الكبـــت أو يمَّحى ، والفنان والشاعر يستطيع كلاهما أن يحوّل هذه الطاقة المكبوتة إلى عمـــل فنـــي أو أدبـــي يتسامى فيه عن مجرد الكبت الجنسي"[1].

وهكذا نجد الشاعر العذري قد وظف عناصر الطبيعة في شعره متنفساً لهمومه ؛ فيستمع إلى الغراب وهو ينادي بالبين ويتحدث إلى القطاة ويناجي الجبل ويحادثه، ويـــستأنس الظبـــاء ويـــسأل الديار عن محبوبته ويلوم قلبه ونفسه.

1- تشخيص الحسيَّات:

أ- العين

حظيت العين باهتمام بارز عند الشاعر العذري، فهي الوسيلة المؤدية إلى الحـــب، والـــسَّهم الذي يضرب بنصله في القلب، ليضرم نيران الحب فيه، فيضنى الجسم ويهزل لِما يحلُّ به من شوق

([1]) انظر محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، ص403–404. نقلا عن :
S. Freud: Ma vie et la psychanalyse in: c. picon panoramades idees contemporaines 129-130،p125-129

للقاء الحبيب، وألم ولوعة على فراقه. فهذا قيس بن ذريح يتحدث عن لحظة اللقــاء الأولـــى بلبنـــى حينما رآها ، فشقت سهام الحب مَشرَعَها إلى قلبه. يقول: [1]

فلمَّــا رَمَتنـــي أَقــصدَتني بِــسَهمها	وأخطأتُها بالــسَّهمِ حــينَ رَمَيــتُ
وفارقــتُ لبنـــى ضَــلّةً فكــأنَّني	قُرِنتُ إلى العَيُّــوقِ ثُــمَّ هويــتُ[2]
فيا ليــت أَنِّــي مُــتُّ قبــلَ فِراقهــا	وهل ترجِعَن فوتَ القــضيَّةِ ليــتُ

يبدو الشاعر في معركة بين خصمين كل واحد منهما يبري سهامه للنَّيل من الآخر، لكنَّ سهام لبنى تبدو أقوى فتخترق جسمه وتستقر في قلبه، وليست هذه السهام المُتَحدَّث عنها إلا نظرات العيون التي أورثته حبا يسعد به ويتوج بالزواج . ويبدو التشخيص واضحا هنا من خلال ما يصدر عن العيون وما تبثه من نظرات,إذ جعلها سهاما بعضها يصيب ويقتل وهي نظرات لبنى,وبعضها يخطئ. وموضوع التشخيص هنا صدّ وازورار من الصاحبة ووصل من الصاحب. هكذا شخَّص الشاعر نظرات الحب الموجهة من لبنى بسهام تصيب قلبه فتلقيه صريعا داميا من الهوى,وتذكرنا الصورة بصورة إله الحبِّ عند اليونان (كيوبيد) الذي يحمل سهاماً يصيب بها البشر[3].

وقد يصاب الشاعر باللوعة والأسى على فراق محبوبته ، فيخاطب العين مخاطبة العاقل ويحثها على البكاء المتواصل دون سأم، وفي ذلك يقول كثيِّر عزَّة [4].

يـــا عـــينُ بَكِّـــي للـــذي عـــالَني	منـــكِ بـــدمعٍ مُـــسبلٍ هامـــلِ
يـــا جعـــدُ بَكِّيـــه ولا تـــسأمي	بكـــاءَ حـــقٍّ لـــيس بالباطـــلِ

([1]) قيس بن ذريح، **ديوان قيس لبنى**، تحقيق عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، 1998، ص31-32.

([2]) العيُّوق: نجم أحمر مضيء في طرف المجرة الأيمن يتلو الثريا.

([3]) أحمد حسن صبره، **الغزل العذري في العصر الأموي**، ص37.

([4]) كثير عزة، **ديوان كثير عزة**، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971، ص493.

إن تـــستُري الميـــتَ علـــى مِثلـــهِ	في النَّاسِ من حافٍ ومـــن ناعــلِ

يخاطب الشاعر العين وهي عضو من جسمه مخاطبة العاقل فيحثها على البكاء المتواصل على تلك المحبوبة المرتحلة, ولم يرض من عينيه أيّ بكاء بل بُكاء يصدر من عين صادقه لا ترائي، يعكس شدة المصيبة وعمق الفجيعة .

ويستمر الشاعر في حديثه عن بكاء العين يقول [1]:

ولما وقفنا والقلــوبُ علـــى الغــضا	وللدمعِ ســحٌّ والفــرائصُ تُرعَــدُ[2]
وبـــينَ التَّراقـــي واللهـــاةِ حـــرارةٌ	مكان الـــشَّجا مـــا إن تبـــوخُ فتبـــردُ
أقـــولُ لمـــاءِ العـــينِ أَمعِـــن، لعلَّـــهُ	بما لا يُرى من غائبِ الوَجـــدِ يَـــشهدُ
فلـــم أدرِ أنَّ العـــينَ قبـــلَ فِراقِهـــا	غداةَ الشَّبا من لاعِجِ الوجدِ تجمـــدُ[3]
ولم أرَ مثلَ العـــينِ ضـــنَّت بمائِهـــا	عليّ ولا مثلي علـــى الـــدمعِ يَحـــسُدُ
وساوى عليَّ البـــين أن لـــم يَرَيننـــي	بكيتُ، ولم يُترَك لذي الـــشَّجوِ مقعـــدُ

فالقلوب تصطلي بنيران العشق والدموع تجري حزنا وألما، لذا نجد الشاعر يخاطب عينيه وماءهما ويحثها من خلال استخدامه لفعل الأمر الذي يستخدم للعاقل (أمعِن) بأن يذرفا دموعاً غزيرة، تعبر عن داخله المحترق المصطلي بنيران العشق ، لكنه سرعان ما يصطدم بالحقيقة المُرَّة حينما يرى عينيه لا تستطيعان البكاء لشدة ما أصابهما حينما ارتحلت محبوبته.

([1]) المصدر السابق، ص437.

([2]) الفرائص: جمع فريصة وهي اللحمة بين الجنب والكتف ترعد من الفزع.

([3]) الشبا: واد بالأثيل من أعراض المدينة.

ولم يقتصر الأمر على بكاء العيون بل تعداه إلى حديثهما دون أن يُسمع للمحبوبين صوت إذا ما نظرا إلى بعضهما، فهذا مجنون ليلى يقول[1]:

إذا نَظَرَت نَحوي تَكَلَّمَ طَرفُها	وجاوبها طَرفِي ونَحنُ سُكوتُ
فواحدةٌ منها تُبَشِّرُ باللِّقا	وأُخرى لها نفسي تكاد تموتُ
إذا مُتُّ خوفَ اليأسِ أَحياني الرَّجا	فكم مرةٍ قد متُّ ثم حَيِيتُ
ولو أحدَق بِيَ الأُنسُ والجِنُّ كلهم	لكي يمنَعونِي أَن أَجيكِ لَجيتُ

يلجأ المحب المقموع إلى لغة الإشارة بالعيون إذا ما تعذر الحديث واللقاء وحالت بينهما الظروف ومنعتهما تقاليد القبيلة ، فهو يضفي على العيون أوصافاً إنسانية، فها نحن نراها تتكلم إذا ما خاطبت عينا المحبوبة الشاعر، فتجيبهما سؤلهما وهما سكوت تتبادلان لغة الإشارة، وهذه النظرات من المحبوبة تحمل دلالات رمزية عند الشاعر تفهمها عيناه، فإحدى هذه النظرات تبشِّر باللقاء والوصال، أما الأخرى فتحطِّم آمال الشاعر وتكاد تُميتُ نفسه لولا الرجاء والأمل. فالرجاء فكرة عامة بارزة في شعر العذريين ، فمهما باعدت بينهما الديار وحالت بينهما الحوائل يبقى الأمل روحاً يحيون بها لعل الزمن يجود عليهما فيلتقيان.

ويصل اليأس بالشاعر العذري إلى أن يثأر من عينيه اللتين سببتا له الألم الذي يعانيه ، ويتجلى ذلك في قول كثيِّر عزة[2]:

([1]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992، ص46.

([2]) كثير عزة، **ديوان كثيرة عزة**، تحقيق إحسان عباس، ص142.

فإن تُمسِ قَد شطَّت بِعَزَّةَ دارُها ... ولم يستَقِمِ والعهدَ منها زَعيمُها

فقد غادَرَت في القلبِ مني زمانةً ... وللعينِ عبراتٍ سريعا سجومها[1]

فذوقي بما جَشَّمتِ عينًا مَشومَةً ... قذاها, وقد يأتي على العينِ شومها

فلا تجزعي لمَّا نَأَت وتَزَحزَحَت ... بعزَّةَ دُوراتُ النَّوى وَرُجومها[2]

ولي منكِ أيَّامٌ إذا شَحَطَ النَّوى ... طوالٌ وليلاتٌ تزولُ نجومُها

إنَّ الشاعر في الأبيات أعلاه يعاني من ألم البعد بعدما ارتحلت المحبوبة وشطت بها الديار، فقلبه مصابٌ بالمرض المستديم، وعيناه غزيرة الدموع، لذا يدعو على عينيه أن تصابا بالقذى لما جشَّمتاه من مكاره الحب، وفي مقابل ذلك يحثهما على الصبر وعدم الجزع ، لأنه يرد سبب رحيل المحبوبة إلى قهر الطبيعة وتزحزح كثبان الرمال، فرحيلها قسري، وكأنَّ الشاعر يواسي نفسه وعينيه بأن محبوبته لم تفارق محاولة للسلوان والهجران إنما ما دفعها إلى ذلك قهر الطبيعة لها ولقومها.

ب - القلب:

القلب موطن الحب ومستودعه ، لذا نجد الشاعر يناجيه ويتحدث إليه، فيجعله شخصا مستقلاً منفرداً عن جسمه يطالب في طاعته، يقول كثير عزة[3]:

---

(1) زمانه: المرض المستديم.

(2) الدورات: أماكن رمل مستديرة يجلسون عليها.

(3) كثير عزة، **<u>ديوان كثير عزة</u>**، ص93.

هل أنتَ مُطيعِي أَيُّهـا القلـبُ عَنـوَةً	ولم تلحُ نَفسا لَم تُلَم في احتيالهـا
فتجعـلَ أسـماءَ الغـداةَ كحاجـةٍ	أَجَمَّت فلمَّا أَخلَفَـت لَـم تُبالِهـا
وتجهلَ مـن أسـماء عهـدَ صـبابةٍ	وتحـذوَها مـن نَعلِهـا بِمِثالِهـا

يطلب الشاعر من قلبه أن يطيعه على الوفاء في الحب ، فلا يجعل من أسماء (عزة) حاجة دنت من يديه فلما نقضت عهدها وأخلفته تجاهل ذكرياته معها في عهد الصبا والشباب، ولم يأسف على ذهابها، فالشاعر يدعو قلبه لأن يكون وفيًا مخلصًا غير متقلب بتقلب الأيام ، يصبر على ما عاناه وقاساه من محبوبته حينما أخلفت وعدها.وهو في ذلك يعبر عما في نفسه من وفاء في العهد رغم كل ما واجهه من صدٍّ وتجاهُلٍ.

والقلب عند جميل يتذكر كما يتذكر الإنسان ، يقول[1]:

تـذكَّرَ منهـا القلـبُ مـا لـيس ناسـياً	مَلاحـةَ قـولٍ يـوم قالـت ومَعهَـدا
فـإن كنـتَ تهـوى أو تريـدُ لقاءَنـا	علـى خَلـوةٍ فاضـرِب لَنـا مِنـكَ مَوعـدا

فالقلب يتشبث بالماضي ويستعيده ، ويبدو كشخص يتذكر قولها حينما طلبت منه أن يحدد لها موعدا ومكاناً يلتقيان فيه .

ونجد مجنون ليلى يتحدث إلى القلب ويجعله يحب ويهوى كما يهوى الإنسان ، يقول[2]:

فيا قلبُ مُـت حُزنـاً ولا تَـكُ جازعـاً	فـإنَّ جَـزوعَ القـومِ لـيسَ بِخالِـدِ
هويـتَ فتـاةً نيلَهـا الخُلـدُ فـالتمِس	سـبيلاً إلـى مـا لـستَ يومـاً بواجِـدِ
هويـتَ فتـاةً كالغزالـةِ وجهُهـا	وكالـشَّمسِ يـسبي دَلُّهـا كُـلَّ عابِـدِ
ولـي كَبِـدٌ حـرَّى وقلـبٌ مُعـذَّبٌ	ودمعٌ حثيـثٌ فـي الهـوى غيـرُ جامِـدِ

([1]) جميل بثينة، **ديوان جميل**، شعر الحب العذري،مكتبة مصر ، الفجالة، ص79.

([2]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص66.

يعبر الشاعر عن شكواه وأحزانه من خلال استحضاره لقلبه وندائه له , فقد أصبح القلب هو مَن يهوى ويختار من يشاء؛ إذ أحبّ فتاةً جميلة في وجهها كالغزالة في وسامتها وجمالهـا ، مدللـة يسبي دلالها قلب كل إنسان، لذا يدعو على قلبه أن يموت حزناً على فراقها لعله ينالهـا فـي عـالم الخلود. حيث يبدي الشاعر الإخلاص والوفاء حيًّا وميّتًا .

ويسأل قيس لبنى قلبه لعله يخبره ماذا يصنع إن بانت لبنى عنه وشطت بها الديار، يقول[1]:

فيا قلبُ خَبِّرنـي إذا شَـطَّت النَّـوى	بلبنى وبانَت عنكَ ما أنـتَ صـانِعُ
أَتَصبِرُ للبينِ المُـشِتِّ مـعَ الجَـوى	أم أنتَ امرُؤٌ ناسي الحياءَ فجـازِعُ
فمـا أنـا إن بانَـت لُبينـى بِهـاجِعٍ	إذا ما اسـتَقِلَّت بالنِّيـامِ المـضاجِعُ
وكيف يَنامُ المرءُ مُستـشعِرَ الجَـوَى	ضَجيعَ الأَسى فيـهِ نِكـاسٌ روادِعُ
فلا خَيرَ فـي الـدُّنيا إذا لَـم تواتِنـا	لُبَينَى ولم يَجمَع لنا الـشَّملَ جـامِعُ

يستخدم الشاعر حرف نداء البعيد (يا)– الذي يستخدم للعاقل– في نداء قلبه،فيطلب منـه أن يخبره بتصرفه السريع واستجابته إذا غابت عنه لبنى وابتعدت,هل يصبر على ذلك البين ويبقى وفيا دائما على العهد ؟ أم ينسى أيامه وذكرياته معها ؟ والشاعر من خلال ذلك يفصح عن حيرته تجـاه رحيل محبوبته, فيستحضر القلب للحديث عن تلك الحيرة . ويرى أنه لا يحق للقلب أن يسلوها بعـد أن وقع في غرامها لأنّ ديدن العذريين الوفاء والديمومة على العهد رغم كل ما يواجهونه من بخـل في الوصال من المحبوبة.

وهذا جميل بثينة يطلب من قلبه أن يفيق ويتعزى عند زواج بثينة ورحيلها، يقول[2]:

([1]) قيس بن ذريح، **ديوان قيس لبنى**، ص59،58.

([2]) جميل بثينة، **ديوان جميل**، شعر الحب العذري، ص159، 160.

ألا مـــــن لِقلـــــبٍ لا يَمَـــــلُّ فَيَـــــذهَلُ	أَفِـــق فـــالتعزّي عـــن بُثينَـــةَ أَجمَـــلُ
ســـــلا كـــــلُّ ذي وُدٍّ علمـــــتُ مكانَـــــه	وأنــــتَ بهـــا حتَّـــى المَمـــاتِ مُوَكَّـــلُ
فمــا هكـــذا أحببـــتَ مـــن كـــان قبلَهـــا	ولا هكـــذا فيمـــا مَـــضى كُنـــتَ تَفعَـــلُ
فيـــا قلـــب دَع ذِكـــرَى بُثينَـــةَ إنهـــا	وَإن كُنـــتَ تهواهـــا تَـــضنُّ وتبخـــل
وقـــد أيأَسَـــت مـــن نَيلِهـــا وتَجَهَّمَـــت	ولَليـــأسُ إن لَـــم يُقـــدَرِ النَّيـــلُ أمثَـــلُ
وإلا فَـــسَلها نـــائِلاً قبـــلَ بينِهـــا	وأبخِـــل بهـــا مـــسؤولةً حـــين تـــسأَلُ
وكيـــف ترجِّـــي وصـــلَها بعـــد بُعـــدها	وقـــد جُـــذَّ حبـــلُ الوصـــلِ ممَّـــن تُؤمِّـــلُ

يحاول الشاعر أن يعزي قلبه ويواسيه على الفراق بعدما تزوجت بثينة من نُبَيه وانقطع حبل الوصل بينهما ، فيزجره على هذا الحب الذي لم يسبق له من قبل . ويدعوه للسلوان بأن يتذكر إخلافها لوعودها وبخلها عليه بالوصال, فهم يولعون بهذا البخل لأنه يزيدهم تطلعا إلى العطاء أو استمتاعا بالجلد والصبر.فالشاعر يعاني من الرضوخ للحب فلا يستطيع مفارقته ولا سلوانه ، فكأن الشاعر هنا يومئ إلى والده حينما لامه على هذا العمه والضلال الذي هو فيه ، لما نذر أهل بثينة دم جميل وأباحهم السلطان قتله أعذر إلى أهله، فمشت مشيخة الحي إلى أبيه وكان يلقب صُباحاً فشكوه إليه وناشدوه كف ابنه عما يتعرض له، فوعدهم كفه ومنعه ما استطاع ، فدعاه وقال له: "يا بنيَّ حتى متى أنت عَمِهٌ في ضلالك لا تأنف من أن تتعلق بذات بعل يخلو بها وينكحها وأنت عنها بمعزل ، ثم تقوم من تحته إليك فتغرك بخداعها، وتريك الصفاء والمودة، وهي مضمرة لبعلها ما تضمره الحرة لمن ملكها، فيكون قولها لك تعليلاً وغروراً ، فإذا انصرفت عنها عادت إلى بعلها على حالتها المبذولة ، إن هذا لَذُلٌّ وضيم ، ما أعرف أخيَبَ سهما ولا أضيع عمراً منك ، فأنشدك

الله ألا كففت وتأمَّلت أمرك، فإنك تعلم أن ما قلته حق، ولو كان إليها سبيل لبذلت ما أملكـــه فيهـــا"[1]

فردَّ عليه جميل: "الرأي ما رأيت والقول كما قلت؛ فهل رأيت قبلي أحداً قدر أن يدفع عن قلبه هـــواه ؟ أو مَلَكَ أن يسلي نفسه أو استطاع أن يدفع ما قضي عليه ، والله لو قدرت أن أمحو ذكرهـــا مـــن قلبي أو أُزيل شخصها عن عيني لفعلت؛ ولكن لا سبيل إلى ذلك، إنّما هو بلاء قد بُليتُ به لِحَين قـــد أُتيحَ لي. وأنا امتنع من طروق هذا الحي والإلمام بهم ولو مت كمدا ، وهذا جهدي ومبلغ مـــا أقـــدر عليه"[2]

أما مجنون ليلى فقد شخَّص حالة قلبه ليلة رحيل ليلى عنه بالقطاة التي وقعت فـــي شَـــرَك؛ يقول[3] :

كـــأنَّ القلـــبَ ليلَـــةَ قِيـــلَ يُغـــدَى	بليلــــــى العامِريَّـــــةِ أو يُـــــراحُ
قطـــــاةٌ عزَّهـــــا شَـــــرَكٌ فباتَـــــت	تجاذِبُـــــهُ وقَـــــد عَلِـــقَ الجَنـــاحُ
لهـــا فَرخـــانِ قـــد تُرِكـــا بقَفـــرٍ	وَعُـــشُّهما تُـــصَفِّقُهُ الرِّيـــاحُ
إذا سَـــمِعا هُبـــوبَ الـــرِّيحِ هَبَّـــا	وقـــالا أُمَّنـــا تَـــأتِي الـــرَّواحُ
فـــلا باللَّيـــلِ نالَـــت مـــا تُرَجِّـــي	ولا فـــي الـــصُّبحِ كـــانَ لهـــا بَـــراحُ
رُعـــاةَ اللَّيـــلِ كُونـــوا كيـــفَ شِـــئتُم	فقـــد أودى بِـــيَ الحُـــبُّ المُتـــاحُ

فالقطاة الواقعة في شَرَك ما هي إلا الشاعر في ضعفه واستكانته أمام ذلك الحب الذي لا قِبَلَ له بإطاقته ، ولا يستطيع في الوقت نفسه أن يبعده عن قلبه، بل يبقى هو المسيطر ذو السطوة علـــى مشاعره ونفسه لا سبيل له في الخلاص منه." وهي المكافئ الخارجي لحالـــة القلـــب الوجدانيـــة أو

([1]) أبو الفرج الأصبهاني، **الأغاني**، ج8، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، ص129

([2]) **المصدر السابق**، ص129-130.

([3]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص52.

للحالة الداخلية ، تعكس صورة الصراع بين الحرية ومعوقات استتبابها, فالوعي الفني هنا صادق وعميق لأنه مشروخ ، فالمجنون يعيش حالة مؤداها رفض اللاعقلانية التي يتصف بها الحرمان أو الحؤول دون الحاجة ؛ ولهذا كان الحس الذي يعكسه شعره هو حس الهزيمة أمام واقع لا قِبَلَ له بإطاقته"[1]

ويصور قيس لبنى محاولاته للسلوان وكيف تردُّه عنها نفسه الوالهة ودموعه المهراقة، حتى لتصبح هذه المحاولات تكليفاً لنفسه فوق ما تطيق ، ففي أعماقه نار لا تخمد ولا تكف عن التأجج والتوهج[2]، يقول [3]:

وحدَّثتَني يا قلبُ أَنَّكَ صابِرٌ	على البينِ من لبنى فَسوفَ تَذوقُ
فَمُت كَمَدًا أَو عِش سقيماً فإنَّما	تُكَلِّفُني ما لا أراكَ تُطيقُ
أَطَعتَ وُشاةً لم يَكُن لَكَ فيهمُ	خليلٌ ولا جارٌ عليك شَفيقُ
فإن تَكُ لمَّا تَسلُ عنها فإنَّني	بها مُغرَمٌ صبُّ الفُؤادِ مَشوقُ
يهيجُ بِلبنى الدَّاءُ منِّي ولَم تَزَل	حُشاشَةُ نفسي للخُروجِ تَتُوقُ
إذا ذُكِرَت لُبنى تَغَشَّتكَ نَعسةٌ	ويَثني لَكَ الدَّاعي بِها فَتُفيقُ

فالقلب يحدث الشاعر أنَّه سيصبر على ما أصابه من بين ، ويبدو غير صادق في ذلك ؛ لأنه يكلف نفسه فوق طاقتها ، ولا يحتمل ذلك مهما حاول أن يظهر خلافه ، لكن الشاعر يؤنّبه بأنه سوف يتحمل نتيجة قراره ، لأنه مَن أوقع الشاعر في هذا الحب ، وهو الذي أوقعه في هذا الفراق

([1]) يوسف اليوسف، **الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1978، ج75.

([2]) انظر يوسف خليف، **في الشعر الأموي، دراسة في البيئات**، مكتبة غريب. الفجاله، 1991، ص191.

([3]) قيس لبنى، **ديوان مجنون لبنى**، ص89، 90.

لأنه راغ إلى الوشاة وأطاعهم، فهم الذين أفسدوا العلاقة بينهما وآلت إلى الطلاق ، وما هــذا القلــب الرائغ إلى الواشين إلا الشاعر نفسه في رضوخه وضعفه أمام مطالب أبويه وإرادتهما. وقد قال فــي عتاب نفسه بعد أن طلقها[1]:

وَيلي وَعَولِي ومــا لــي حــينَ تُفلِتُنــي	من بعدِ ما أَحرزَت كَفِّي بهــا الظَّفَــرا
قد قــالَ قلبــي لِطَرفِــي وَهُــوَ يَعذِلُــهُ	هذا جــزاؤُك مِنِّــي فاكــدُمِ الحَجَــرا
قد كنتُ أَنهــاكَ عنهــا لــو تُطــاوِعُني	فاصبِر فما لك فيها أَجرُ مَن صَبَرا

فالقلب يتحسر على طلاقها بعد أن كان ينعم وإيّاها في هناءة من العيش ، وهذا ما جعله يلوم طرفه الذي سبب له هذا الأسى والحزن ، "فاستنطاق الشاعر للقلب والعين وإدخالها في حوار يلقــي من خلاله كل واحد منهما باللوم على صاحبه فيما توصل إليه الشاعر من حالة نفسية ممضة، لــدليل ناصع على ما كان يكابده الشاعر من حُرَق وآلام يكاد يتحدث بها وينطق بها كل جزء مــن أجــزاء جسمه"[2]

والشاعر عبر هذه النماذج لا يريد أن يتحدث مباشرة عن الألم الذي سببه الحب ، لذا نــأى عن اللغة التعبيرية المباشرة إلى اللغة المجازية التي تقوم على التشخيص والأنسنة ، فراح يخاطــب العين والقلب ويكشف من خلالهما عن حالته النفسية الممزقة وموقفه الانفعالي العنيف إزاء ما ألمَّ به من الحب المضني[3].

([1]) قيس لبنى، **ديوان مجنون لبنى**، ص44، 45.

([2]) ماجد جعافرة، **قراءات الشعر العباسي**، ص124.

([3]) **المصدر السابق**، ص124.

2- تشخيص المعنويات:

أ- تشخيص الحب:

لقد صرف العذريون أشعارهم للحديث عن هذا الحب العفيف الذي ملأ الدنيا علـيهم فرحـاً وسعادة بؤساً وشقاءً ، وتحدثوا عنه فجعلوه ينمو ويكبر كلما تقدم بهم السن. فهذا جميل بثينة يقول[1]:

تعلَّـقَ رُوحـي روحَهـا قبـلَ خلقِنـا	ومن بعدِ ما كنَّا نِطافًا وفـي المَهـدِ
فـزاد كمـا زِدنـا فأصـبَحَ ناميًـا	ولـيس إذا مِتنـا بِمُنـتَقِضِ العَهـدِ
ولكنَّـه بـاقٍ علـى كُـلِّ حالـةٍ	وزائِرنا في ظُلمَـةِ القَبـرِ واللَّحـدِ

فأرواحهما تتآلف مع بعضها قبل أن يخلقا ويزداد حبهما بعـد أن يولـدا ويـصاحبهما فـي حياتهما الأخروية بعد الممات ، فهو يقترن بهما ويعايشهما وينمو معهما كلما تقـدم بهمـا العمـر، كالإنسان كلما كبر ازداد حجمه ووزنه.

أما كثير عزة فيتحدث عن ذلك الحب المتَّقد في قلبه ويجسده بالنار المستعرة، قائلا [2]:

لِعَـزَّةَ نـاراً مـا تبـوخُ كأنَّهـا	إذا ما رَمَقناهـا مِـنَ البُعـدِ كَوكـبُ
تعَجَّبَ أصحابي لَهـا حـينَ أُوقِـدَت	وللمـصطلوها آخِـرَ الليـلِ أعجَـبُ
إذ ما خَبَت مـن آخـرِ الليـلِ خَبـوَةً	أُعيـدَ لهـا بالمَنـدَليِّ فَتُثقَـبُ[3]
وقفنـا فَـشُبَّت شـبَّةً فبـدا لنـا	بِأهـضامِ واديهـا أراك وتَنـضُبُ
ومن دون حيث استوقِدَت من مُجـالِخٍ	مَـراحٌ وَمَغـدَى لِلمَطِـيِّ وسَبـسَبُ[4]

([1]) جميل بثينة، **ديوان جميل شعر الحب العذري**، ص77.

([2]) كثير عزة، **ديوان كثيرة عزة**، ص158.

([3]) المندلي:عود وينسب إلى مندل بالهند طيب الرائحة يتبخر به.

([4]) مجالخ: واد من أودية تهامة.

يصور الشاعر ذلك الحب الذي يكنّه لعزة في قلبه بالنار شديدة اللهب تغذيها الذكريات المعبر عنها بعيدان الأراك والمندلي، كلما قاربت على الانطفاء والركود استعاد شريط ذكرياته معها فأعيد إيقادها من جديد .

ونجد مجنون ليلى يشكو شدة الحب ويطلب منه (الحب) أن يعافيه[1]:

أيا حُبَّ ليلى داخِلاً مُتَولِّجاً	شُعوبَ الحشا هذا عليَّ شَديدُ
أيا حُبَّ ليلى عافِني قد قَتَلتَني	فكيفَ تُعافيني وَأنتَ تَزيدُ
ويا حُبَّ ليلى أعطِني الحُكمَ واحتَكِم	عليّ فما يُبغِي عليّ شُهودُ

أقام الشاعر صورة تشخيصية من خلال نداء الحب والحديث إليه ، فلم يستطع الشاعر احتمال هذا الحب الذي دخل شديداً قوياً إلى قلبه وأخذ يزداد، فأحكِم إحكاماً شديداً ،إذ يبدو هذا الحب كالريح العاتية والمد الجارف الذي يجتاح مكانا ما ويعيث فيه خرابا ودمارا دونما استئذان، وما على المكان حينها إلا التسليم بالأمر الواقع عليه,لذا يتوسل إليه ويناجيه لعله يخفف من وطأته عليه.

ونجده يصور وَقعَ هذا الحب على قلبه ونفسه ، فيجعل الصخور تتفتت من شدته فلا تحتمله يقول[2]:

أَقامَ بِقَلبي مِن هَوايَ صَبابَةً	وبينَ ضلوعي والفُؤادِ وَجيبُ
فَلو أَنّ ما بي بالحَصا فَلَقَ الحَصى	وبالرِّيحِ لم يُسمَع لَهُنَّ هُبوبُ

يحاول الشاعر من خلال هذه الصورة أن يبين شدة معاناته من الحب وتأثيره على قلبه ونفسه، من خلال إسقاط هذه المشاعر الحارة على عالم الجمادات (الحصا ، الريح) التي تنوء

(1) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص58.

(2) **المصدر السابق**، ص23.

بحملها ؛ فالصخور تتفتت والريح لا يُسمع هبوبها. ويشكو قيس لبنى وطأة الحب على قلبه فيخاطبه[1]:

لَقَد عَذَّبتَني يا حُبَّ لُبنى فَقَع إِمَّا بِمَوتٍ أو حياةِ

فإِنَّ المَوتَ أَروَحُ مِن حياةٍ تَدومُ على التَّباعُدِ والشَّتاتِ

وقال الأَقرَبون : تَعَزَّ عنها فقلتُ لَهم: إذَن حانَت وَفاتِي

ويخاطب الحبَّ كإنسانٍ أوقع عليه العقاب والعذاب، ويدعوه إلى أن يحزِمَ أمره ويحكم عليه بالموت السريع العاجل إن لم يَجُد عليه بالوصال ، أو يمنحه حياة جديدة فيعيد إليه لبناه بعد أن طلقها،فالحب معادل موضوعي لمحبوبته فنجد أنه تحدث عن الحب الذي عذّبه,والشيئ الذي عذّبه في الواقع هو لبنى في ابتعادها عنه. ويعبر أيضا عن هذا الحب مجسدا إياه بالمرض :[2]

تباكرُ أم تَروحُ غَدًا رَواحا ولن يَسطيعَ مُرتَهَنٌ بَراحا

سقيمٌ لا يُصابُ له دواءٌ أصابَ الحبُّ مُقلَتَهُ فَنَاحَا

وعذَّبَه الهَوى حتَّى براه كبَري القَينِ بالسَّفَنِ القِداحَا

فكادَ يُذيُقهُ جُرَعَ المنايا ولو سقَّاه ذلك لاستَراحا

فالشاعر يتحدث عن شدة الحب والتعلق بالمحبوبة,ويجعله كالمرض المستديم المستعصي الذي أنهك جسمه وأسقمه حتى أبكاه من وقعه على نفسه .

([1])قيس لبنى، **ديوان مجنون لبنى**، ص34.

([2]) **المصدر السابق**، ص36، 37.

والهوى شخص تمكن من صاحبه فتركه وحيداً هائماً في أرض مقفرة لا مال لديه ولا أهــل ولا أنيس ، يقول مجنون ليلى في ذلك [1]:

أَظُـــنُّ هواهـــا تـــارِكي بِمَـــضَلَّةٍ	من الأرضِ لا مالٌ لــديَّ ولا أهــلُ
ولا أحـــدٌ أُفــضي إليـــهِ وَصــيَّتي	ولا صاحبٌ إلا المَطِيَّــةُ والرَّحــلُ
محا حُبُّها حُــبَّ الأُلــى كُــنَّ قبلَهــا	وحلَّت مكانًا لم يَكُن حُلَّ مــن قبــلُ
فحبي لها حــبٌّ تمكَّــنَ فــي الحــشا	فما إن أرى حُبًّــا يكــون لــه مِثــلُ

يعرض الشاعر لنا تأثير ذلك الحب عليه ؛ فقد أصابه الجنون وأصبح هائما على وجهه ، لا أنيس له يواسيه إلا مطيته وراحلته ،" فالهوى شخص معاند يقف مع الشاعر على النقــيض ، ففــي الوقت الذي يجحد فيه الشاعر الهوى يقوم بعملية كشف وهتك لكل الأقنعة والأغطية التــي يحاولهــا الشاعر "[2]

ب- تشخيص الطيف (الخيال):

عُرِف الطيف في شعرنا العربي بشكل عام والغزلي منه بشكل خاص ، يتشبث فيه الــشاعر حينما يلوذ إلى فراشه يسستعيد فردوسه المفقود مع محبوبته خيالاً ، فيذكر ملاحــة قولهــا وجمــال وجهها ولحظات اللقاء " وقد شددت العذرية على الطيف لأن الزمن هو ألدُّ أعداء الإنسان من جهة، ولأن المقصي يرفض إلا أن يعود من منفاه من جهة أخرى، فالطيف محاولة لاســترداد الفــردوس المفقود ، وبالتالي فهو شكل خفيٌّ من أشكال مقاومة الانصياع، أو لِنَقُل هو مظهر لا شــعوري مــن

---

(1) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص149.

(2) ماجد جعافرة، **قراءات في الشعر العباسي**، ص127.

مظاهر إدانة الزمن المسروق، إنه احتجاج مقنع ضد البرهنة المفرغة، ومحاولة تعويضية لخلق برهة الفرح المنهوبة "[1]

وهذا الطيف الذي يلمُّ بالشاعر لحظة فراغه إذا ما جنَّ عليه الليل وأراد النوم يؤرقه ويهيج أحزانه ؛ لأن نفسه منشطرة بين زمنين ماض جميل يرغب في استعادته وحاضر أليم يرغب في تجاوزه ، يقول كثير عزة[2] :

طافَ الخيالُ لآلِ عزَّةَ مَوهِنًا	بعدَ الهُدوِّ فهاجَ لي أَحزاني
فألمَّ من أهلِ البُوَيبِ خيالُها	بمُعَرِّسٍ من أَهلِ ذي ذَروانِ[3]
رُدَّت عليه الحاجِبِيَّةُ بعدما	خَبَّ السَّفاءُ بقَزقَزِ القُريانِ[4]

فخيال المحبوبة يأتيه زائراً بعد أن هدأت أحزانه وحاول السلوان فأهاجها من جديد ، مستذكراً أيامه الخالية بعد أن غزا الشوك قلبه فانفطر حزناً على فراقها، وما هذا الشوك إلا الذكريات الأليمة وسهام الحب التي تصيب ولا تخطئ.

أما مجنون ليلى فيتعجب من ليلى كيف هدأت واستقرت في نومها، ويستخدم حرف التعليق **(لمَّا)**للحديث عن التزامن بين اللحظة التي غفت فيها عيناه وخيال المحبوبة الذي جاءه طارقا. وللدلالة على البرهة الزمنيّة القصيرة بينهما.[5]:

([1]) يوسف اليوسف، **الغزل العذري – دراسة في الحب المقموع**، ص39.

([2]) كثير عزة، **ديوان كثيرة عزة**، ص424.

([3]) البويب: مدخل أهل الحجاز إلى مصر.

المعرس: مكان النزول. ذي ذروان: بئر لبني زريت بالمدينة

([4]) خت: طال وارتفع، السفاء: شوك البهمى، قرقز: علم مرتجل بناحية القرية، القريان: جمع قري وهو مسيل الماء

([5]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص153.

عجبتُ لليلى كيفَ نامَت وَقَـد غَفَـت ... ولـيس لِعَينـي لِلمنـامِ سـبيلُ

ولمَّا غَفَت عينـي ومـا عـادَةٌ لهـا ... بنـومٍ وَقَلبـي بـالفراقِ عَليـلُ

أتأني خيـالٌ منـكِ يـا ليـلَ زائـرٌ ... فكادت لـه نفسي الغَـداةَ تـزول

خيـالٌ لِلَيلـى زارَنـي بَعـدَ هَجـرَةٍ ... ورام عِتـابي والعِتـابُ يطـولُ

وهذا قيس بن ذريح يذرف الدمع حينما يزوره طيف الحبيبة ليلاً، يقول [1]:

قَـد زارَنـي طَـيفُكُم لَـيلاً فَـأَرَّقَني ... فبِـتُّ للـشَّوقِ أُذري الـدَّمع تَهتانـا

إن تَصرِمي الحَبلَ أو تُمسي مُفارقـةً ... فالـدَّهرُ يُحـدِثُ للإنـسانِ ألوانـا

وما أرى مثلَكم في النَّاسِ مـن بَـشَرٍ ... فقـد رأيـتُ بِـه حيًّـا ونِـسوانا

فطيف المحبوبة يزوره في الليل يؤرقه ويهيج نوازع العشق والوجد في قلبه بعد أن نأت لبنى عنه، ويلقي اللوم على الدهر الذي يتسبب بما حدث له، فمن طبيعته التقلب لا يدوم على حال، فقد يسعد الإنسان زمنا لكنه يجور ويتسلط عليه أزماناً ، والشكوى من الزمن والدهر ظاهرة عامة في الأدب العاطفي يظهر دائما بمظهر المتسلط الذي يميل إلى الفرقة بين المحبين وتسليط الوشاة والعذال عليهم .

ج- تشخيص النفس:

أما النفس فيصورها الشاعر إنسانة مستقلة عنه تستطيع أن تتخذ قرارات وتنفذها دون سلطة أحد حتى الشاعر نفسه ، وتبدو في الأغلب معارضة للشاعر لا تطاوعه إنّما تعانده، يقول جميل بثينة [2]:

---

(1) قيس بن ذريح ، **ديوان مجنون لبنى**، ص109.

(2) جميل بثينة، **ديوان جميل شعر الحب العذري**، ص21.

لقد كنتُ أرجــو أَن تَجــودِي بنائِــلٍ	فَأخلَفَ نفسي من جَــدَاكِ رجاؤُهــا
فلــو أنَّ نفــسي يــا بثــين تُطيعُنــي	لقد طالَ عنكم صَبرُها وعزاؤُهــا
ولكــن عَــصَتني واســتَبَدَّت بِأمرِهــا	فأنتِ هواهــا يــا بثــين وشــاؤُها
فأحيي– هــداك اللهُ –نفــساً مريــضَةً	طــويلاً بكــم تَهيامُهــا وعناؤُهــا

يتمنى الشاعر أن تجود عليه بثينة بالوصال، ولكنها حين أعرضــت وأخلفــت وعــدها أراد سلوها وطلب من نفسه ذلك لكن نفسه عصته ولم تستجب لأمره لأنها متعلقة ببثينة، فأصيبت بالشوق وسقمت،وما يحييها من جديد ويبث فيها الروح والحيوية والنشاط هو الوصال بعد القطيعة.

والشاعر هنا يحاول الهروب من عالم الواقع ليظهر ذاته ويثبــت وجودهــا ويظهــر عــدم رضوخه لداعي الحب، فيسقط مشاعر الضعف على نفسه الحزينة الوالهة التي تشطره إلى نفــسين: نفس مريضة يائسة تتكالب عليها الهموم، ونفس آملة متفائلة بالنوال والوصال بعد القطيعة، يقول[1]:

أَبيــــتُ نَجِيًّــــا للهمــــومِ مُــــسَهَّدًا	إذا أُوقِــدتْ نَحــوي بِلَيــلٍ وُقودُهــا
فأصــبحتُ ذا نفــسين نَفــسٍ مريــضةٍ	من اليأس مــا ينفــكُّ هــمٌّ يعودهــا
ونفسٍ تُرَجِّــي وَصــلَها بعــدَ صَــرمِها	تَجَمَّلُ كي يــزدادَ غيظــاً حَــسودُها
ونفسي إذا ما كنــتُ وَحــدِي تَقَطِّعَــت	كما انسَلَّ من ذاتِ النِّظــامِ فَريــدُها

فنفس الشاعر تتقطع حزنا وشوقاً إذا ما خلا إلى نفسه وتحدث إليها.

ويشخص مجنون ليلى نفسه فيجعلها تهجر حبيبها لقلة النوال، ويواسيها على ما أصابها بأنها ليــست أول نفس يغيب عنها حبيبها، يقول[2]:

([1]) كثير عزة، **ديوان كثيرة عزة**، ص201.

([2]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص33.

وما هجرَتــكِ الــنفسُ يــا ليــلَ أنَّهــا قَلَتــكِ ولكــن قَــلَّ منــكِ نــصيبُها

فيا نفــسُ صــبرا لــستِ واللهِ فــاعلَمي بأوَّلِ نفــسٍ غــابَ عنهــا حبيبُهــا

2- تشخيص عناصر الطبيعة:

اهتم العذريون بعناصر الطبيعة المختلفة من طيور ونباتات وجمادات وحيوانات اهتماماً كبيراً ، ولا غرابة في ذلك فهي الأم التي تستوعب أحزانهم ويلجأون إليها شاكين بــاكين متــسائلين عــن الديار وأصحابها ، وهي الشيء الذي وجدوا فيه ما يوازي نفوسهم فأسقطوا تلك المشاعر عليها.ومن عناصر الطبيعة التي شخصها العذريون في شعرهم :

أ- الحمام:

استخدم العذريون الحمام في أشعارهم ليشيعوا بها إحساساً نفــسياً معينــاً يــرتبط بالــسجع والبكاء[1]،" واتخذ الشعراء من سجع الحمام وسيلة للتعبير عن رسوخ المكبوت في الذاكرة ، وكــذلك عن الحق الطبيعي الذي ينبغي أن يتمتع به الفؤاد "[2]واستطاع الشاعر من خلالها أن يعبر عن الجو النفسي الحزين الذي يعانيه.

وقد ارتبطت بالحمام دلالة أخرى تتمثل في الحزن والفقد ، نتيجة القــصة الخرافيــة التــي تحكي أن فرخ الحمام يدعي (هديلاً) قد فُقِد على عهد طوفان نوح، فكل الحمام يبكي عليه ويناديه[3].

([1]) أحمد حسن صبرة، **الغزل العذري في العصر الأموي**، ص34.

([2]) يوسف اليوسف، **الغزل العذري دراسة في الحب المقموع**، ص47.

([3]) انظر عماد علي الخطيب، **الصورة الفنية أسطوريا**، جهينة للنشر والتوزيع، 2006، ص239.

وقد تعامل الشاعر مع الحمام على أنّه محبٌ محروم مشتاق دفعه وكانت عاطفته هي المحــرك له في نظم الشعر فيه وقد تعامل معه الشاعر بعيدا عن الوصف المجرد والنقل الآلي, وبهــذا نجــده يلعب دورا وجدانيا,فضلا عن الدور الجمالي الذي يرتبط بالوجدان ,إذ لا تنقل الصورة الواقــع كمــا هو بل إنّ الشاعر يرسم الواقع برؤيته الخاصة, بألوانه الذاتية, لذا فإنّ الدور الجمالي يتباين الشعراء حسب الاستعداد النفسي والبيئة المصورة. [1]

فالحمامة في هديلها تهيج أحزان الشاعر وشكواه، يقول مجنون ليلى[2] :

ألا قاتَــــل اللهُ الحمامــــةَ غُـــدوَةً	على الغُصنِ ماذا هيَّجَت حينَ غنَّــتِ
تعنَّــت بِلَحــنٍ أعجمــيٍّ فهيَّجَــت	هوايَ الذي بــينَ الــضُّلوعِ أجنَّــتِ
نظــرتُ إلــيهِنَّ الغــداةَ بنظــرةٍ	ولو نظرَت عينــي بطَرفِــي تَجَنَّــتِ
خَفَت شَجَنًا من شَــجوِنا ثُــمَّ أعولَــت	كإعوالِ ثَكلــى أُثكِلَــت ثُــمَّ حَنَّــتِ
فما أَخَّرَت إذ هَيَّجَــت مــن صــبابتي	غداةَ أشــاعَت للهــوى وارفَأَنَّــتِ[3]

فبكاء الحمامة يثير نوازع الحب في داخل الشاعر، وصوتها الذي بدا خافتا هادئاً أول الأمر أراعه حينما ارتفع وبدت تعول كإعوال الثكلى، فهي تعول على فقد هديلها حسب الأسطورة ، وبهذا يجدها الشاعر موازية لحالته النفسية وإحساسه بالفقد الذي يتمثل في الحمامة الثكلــى النائحــة فهــي المكافئ لحزن الشاعر وفقده لمحبوبته.

ويقول مجنون ليلى[4]:

([1])انظر ابراهيم أبو زيد, **الحمام في الشعر العربي**, دار المعارف,القاهرة, ط1 ,1996 ,ص239-247.

([2])مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص48.

([3]) أخرت: تراجعت عن النحيب ، ارفانت: سكنت وهدأت

([4]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص26.

دَعاني الهوى والــشَّوقُ لمَّـا ترنَّمَــت هَتوفُ الضُّحى بينَ الغُصونِ طَروبُ

تجـاوِب وُرقًـا إذ أَصَـخنَ لِـصوتِها فكــلٌّ لكــلٍّ مُـسعِدٌ وَمُجيــبُ

فقلـتُ حمـامَ الأيـكِ مـا لـكَ باكيـا أفارقــتَ إلفــاً أم جفــاكَ حَبيــبُ

فقـال رَمـاني الـدَّهرُ منـهُ بقوسِـه وأعــرضَ إلفــي فــالفؤاد يَــذوبُ

تُـذَكِّرُني ليلـى علـى بُعـدِ دارِهـا وليلــى قَتُــولٌ للرِّجــالِ خَلــوبُ

فالحمام هو الباعث على الشوق والحب, إذ يستحضره الشاعر ليشيع إحساسا نفسيا عاطفيا معينا يرتبط بالهوى والشوق ويعمد في ذلك إلى أسلوب الاستفهام في سؤاله للحمام عن سبب بكائه الذي يتجلى في إعراض محبوبته عنه, فهو يضفي على الحمام خواصَّ إنسانية ، إذ تتكلم كما يتكلم الإنسان ، ويصل الشاعر من خلال هذه الحوارية التي يقيمها مع الحمام إلى أن ما أبكاه هو إعراض الحبيب وبعده عنه، فهو يبحث عمَّا يوازي هذا الإحساس الذي في داخله ، فلم يجد إلا نوح هذا الحمام ، إذ يرى في بكاء الحمام بكاء نفسه وفي هديله مشاركة له في عواطفه،أما الدهر فنجده شخصا يملك سهاما يصيب بها الشاعر, فقد وقف العذريون منه موقفا سلبيا, إذ رأوا فيه شخصا يعاندهم ويجلب لهم البين والفراق ويتسلط عليهم. ويعنف الشاعر نفسه حينما يقول[1]:

أَإِن سَـجَعَت فـي بَطـنِ وادٍ حمامـةٌ تجاوِبُ أُخـرى دمـعُ عينِـك دافـقُ

كأنَّـكَ لـم تـسمع بُكـاءَ حمامـةٍ بليـلٍ ولـم يَحزُنـكَ إلـفٌ مفـارقُ

ولـم تَـرَ مفجوعـاً بـشيءٍ يُحِبُّـهُ سواكَ ولَـم يَعـشَق كَعِـشقِكَ عاشِـقُ

([1]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص140

تبدو الحمامة مكافئا لانفعال الشاعر ووجدانه إذ تبدو عاشقة هجرها محبوبها وأعرض عنها وهذا ما دفعها للبكاء,فهو يسقط عليها من الخـواص الإنـسانية مـا يجعـل التـشخيص واضـحا للعيان,فجعلها عاشقة محرومة تبكي من وقع مصيبتها.ونجد الشاعر أيضا يعنِّف الشاعر نفسه علـى ضعفه وعدم تماسكه وصبره إزاء هديل الحمامة ، فهو يعبرعن القهر، والذي يحرِّض به قهر مماثل مثلما يمثل تمسك الذاكرة بالمنهوب، وبالتالي فهو يقدم الخيال بوصـفه مقاومـة واحتجاجـاً علـى اللاعقلانية التي يتصف بها الحرمان[1]

ومن الصور المرتبطة بالحمائم صورة القطاة؛ فقد ارتبطت في الشعر الجاهلي في مغـامرة وصراع جسدي مع الطيور الجارحة ، تنال القطاة في النهاية الفرار والنجاة والحيلولة دون الموت ، وارتبطت بالطائر المقدس للربَّة أفروديت آلهة الجمال النَّسوي؛ لما له مـن صـبوات لفتـت نظـر الإنسان منذ أقدم العصور[2]، فالشاعر يتفاعل مع سرب القطا ويبادله حبا بحب ويشكوه ما بـه مـن ألم[3] :

شكوتُ إلى سِربِ القَطا إذ مَرَرنَ بـي	فقلـتُ ومِثلـي بالبُكـاءِ جَـديرُ:
" أسربَ القطا هل من مُعيـرٍ جَناحَـهُ	لَعَلّي إلى مَـن قَـد هَويـتُ أَطيـرُ "
فجاوَبَني مـن فَـوقِ غُـصنِ أراكَـةٍ	ألا كُلُّنـا يـا مُـستعيرُ مُعيـرُ
وأيُّ قطـاةٍ لـم تُعِـركَ جناحَهـا	فعاشَـت بِـضُرٍّ والجنـاح كَـسيرُ
وإلا فَمَـن هـذا يـؤَدِّي رسـالةً	فأَشـكرَهُ إنَّ المُحِـبَّ شَـكورُ

([1]) انظر يوسف اليوسف، **الغزل العذري، دراسة الحب المقموع**، ص48.

([2]) انظر علي البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجـري**، دار الأنـدلس ، بيـروت ،ط2، 1982، ص80، 81..

([3]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص87.

فالشاعر يلجأ إلى سرب القطا ويندمج معه فيشكوه الألم والفراق والبعد ،ويخاطبها بأداة نداء القريب التي تستخدم للشخص العاقل لقربها من نفسه, وتظهر القطاة استعداداً لإعارته أجنحتها لعلــه يلتقي مع من يحب فيطفئ ظمأه، ويجد الشاعر في هذا السرب صفات الإنسان المنقذ له من أزمتــه، والسبيل الذي من خلاله يستطيع أن يبحث عن محبوبته ويعبر لها عن شدة شوقه وهيمانه.فقد تعامل الشاعر هنا مع الحمام على أنّه المنقذ من الضياع والمخلِّص من العذاب الذي يعيشه الشاعر, والأمل الذي آلامه وأحزانه,والوسيلة التي يستطيع من خلالها أن يلتقي بمن يحب([1]).

وقد نجح الشاعر في إبراز مشاعره وانفعالاته من خلال أسلوب الإسقاط على الطيــر؛ لأن في الإسقاط تتجلى الحياة البشرية داخل الظاهرة، لأنه يتعاطف مع ما يسقط عليه من نفسه، ثم إنهــا في النهاية تجسيد وتصوير لآمال الشاعر أو مخاوفه وأحزانه ، تظهر من خــلال تــصوره لحيــاة الأشياء كحياته، فهو بذلك يبث الشعور والإحساس في صوره التي تحمل في النهايــة اتحــاداً بــين طرفي الصورة الشعرية[(2)]

ب - الغراب:

اقترن الغراب منذ الزمن القديم بالشؤم والبين والفراق، فهو أشام مــا يتطيــر بــه ضــمن مجموعة من الطيور تسمى (الطير العراقيب)، وصورته في الشعر قريبة إلى رمزيتــه العقائديــة، فهو يسمى الشاحج ؛ لأن في صوته نعق ونعب ، يصوره الشعراء مولعا بالأخبار[(3)]، "واشــتقوا مــن اسمه الغربة والاغتراب والغريب وتشاءموا من صياحه واعتبروا هذا الصياح نذير البعد"[(4)].

---

(1) انظر علي ابراهيم أبو زيد , **الحمام في الشعر العربي** ,ص241

([2]) مدحت الجبار، **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي**، دار المعارف، مصر، ط2، 1992، ص7.

([3]) عماد علي الخطيب، **الصورة الفنية أسطورياً**، ص248.

([4]) إسماعيل أحمد العالم، **وصف الطبيعة في الشعر الأموي**، ص213.

وقد جسد الشاعر العذري البين في شعره من خلال حديثه عنه ، فالشاعر يعيش في غربة نفسية ومكانية لأن تقاليد القبيلة كانت تمنعه من الزواج بمن يحب،أضف إلى ذلك أن العذري إذا ما تردد إلى بيت المحبوبه كان يجبر السلطان على إهدار دمه، فيضطر حينها للابتعاد المكاني عنها.

فالغراب في أشعارهم جالبٌ للبين منادٍ به. انظر إلى قول قيس لبنى بعدما نأت الديار بمحبوبته[1].

لَقَد نادى الغُرابُ بِبَينِ لُبنى　　فطارَ القَلبُ مِن حَذَرِ الغُرابِ

فقلتُ : غداً تباعَدُ دارُ لبنى　　وتَنأى بعدَ وُدٍّ واقتِرابِ

فقلتُ : تَعِستَ وَيحَكَ مِن غُرابٍ　　وكانَ الدَّهرَ سعيُك في تَبابِ[2]

لقَد أُولِعتَ لا لاقيتَ خيراً　　بتفريق المُحبِّ عنِ الحُبابِ

فالغراب رسول ينبئ الشاعر برحيل محبوبته، وقد عرف الشاعر ذلك لحظة سماعه صوته المشؤوم فطار قلبه حزناً؛ لأن الغراب مولع بالتفريق بين المحبين وهو جدير بذلك. ويبدو الانحراف واضحا في استخدامه للفعل(نادى)الذي يظهر فيه الغراب شخصا مولعا بالأخبار ونقلها لأصحابها ويبدو الانحراف أيضا في الحوار الذي يديره الشاعر مع الغراب.

ويقول[3]:

لَعَمري لَقَد صاحَ الغُرابُ بِبَينِهم　　فأوجَعَ قَلبي بالحَديثِ الذي يُبدِي

فقلت له: أفصَحتَ , لا طِرتَ بعدها　　بِريشٍ! فهل للبين ويحَكَ مِن رَدِّ ؟

---

(1) قيس بن ذريح، **ديوان مجنون لبنى**، ص26.

(2) تباب: النقص والخسارة والهلاك.

(3) قيس بن ذريح، **ديوان مجنون لبنى**، ص42.

فالغراب صاحب شأن يخبر بالبين والفراق يخاطبه الشاعر مخاطبة العاقل باستخدامه للفعل (أفصحت) والإفصاح لا يكون إلا للإنسان, ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل إن الشاعر يلجأ إليه السؤال,إذ يستفهم عن الوسيلة التي يتخلص فيها من هذا البين –إن وجدت–. والغراب صاحب سلطة على البين يدعوه متى يشاء ليلمَّ بالمحبوبين وديارهم ويصرفه عنهما متى يشاء، مما أوجع قلب الشاعر وجعله يدعو عليه ألا يطير عقابا له.

أما لون الوجه الشاحب فيعكس ما في دخيلة صاحبه من هموم وآلام يقول جميل: [1]

ألا يا غرابَ البينِ لونُكَ شاحبٌ	وأنتَ بروعاتِ الفِراقِ جَديرُ
فإن كان حقًّا ما تقول فأصبحت	همومُكَ شتَّى والجناحُ كَسيرُ
ودُرتَ بأعداءٍ حبيبُك فيهمِ	كما قد تراني بالحبيبِ أدورُ

فَلَون الغراب الشاحب يومئ بالفراق، ويعكس الكبت الذي في دخيلة نفس صاحبه وما فيها من آلام وأحزان وأخبار لا يروق لأحد سماعها، ويلجأ الشاعر إلى الدعاء عقابا للغراب بأن يكسر جناحه في بلاد معادية له وتكون محبوبته فيهم.

ويطلب الشاعر من الغراب أن يخبره بالخير كما يخبره بالشر، يقول قيس لبنى: [2]

ألا يا غُرابَ البينِ هل أنتَ مُخبِري	بخَيرٍ كما خَبَّرتَ بالنَّأيِ والشَّرِّ
وخبَّرتَ أن قد جدَّ بَينٌ وقرَّبوا	جِمالاً لِبَينٍ مُثقَلاتٍ من الغَدرِ
وَهِجتَ قَذى عَينٍ بِلُبنى مريضةٍ	إذا ذُكِرَت فاضَت مَدامِعُها تَجري
وقلتَ كذاكَ الدَّهرُ ما زال فاجعاً	صدقت! وهل شيءٌ بباقٍ على الدَّهر؟

(1) جميل بثينة، **<u>ديوان جميل شعر الحب العذري</u>**، ص94.

(2) قيس لبنى، **<u>ديوان مجنون لبنى</u>**، ص50.

ويخبرهما أيضاً بأمر قد حصل من الشاعر حينما راغ إلى أبويه ، ممَّا هيَّج الندم والحسرة في داخله ، وجعله يذرف الدموع حسرة وندماً، فالعين تحس وتعقل وتشعر بهذا الألم فتجزع لجزعه وتبكي.ويلجأ الشاعر لتوظيف تقنية التشخيص من خلال استخدامه لأداة نداء البعيد التي يدعو فيها الغراب لأن يخبره بالأنباء السارة كما أخبره من قبل بالأخبار السيئة, ويستخدم أيضا اسلوب الاستفهام الذي يعكس حيرة الشاعر وضياعه.

ونجد مجنون ليلى – على غير عادة الشعراء– يتخذ الغراب رسولاً يحمل الأشواق إلى محبوبته ويبلغها إياها[1]:

ألا يا غُرابَ البينِ إن كنتَ هابِطاً ... بِلاداً لليلى فالتَمِس أَن تَكَلَّما

وبلِّغ تحيَّاتي إليها وصَبوَتي ... وَكُن بعدَها عن سائرِ النَّاسِ أَعجَما

يخاطب الشاعر الغراب ويجعل منه رسولا يحمل أشواقه وصبواته ويبلغها للمحبوبة إذا ما حلّ بديارها,ويخبرها بالألم الذي حلّ به نتيجة فراقها له وبعدها عنه,وهو لا يطلب ذلك منه رجاء بل أمرا لازما واجبا من خلال أفعال الأمر(التمس, بلّغ,كُن).

ج - تشخيص الريح:

شأن الريح شأن غيرها تتعاطف مع الشاعر ويتخذها رسولاً يحمل الأشواق إلى محبوبته. يُروى أنه لمَّا نَذَرَ أهل بثينة دم جميل ،وأهدره السلطان لهم، ضاقت الدنيا بجميل، فكان يصعد بالليل على قور رملٍ يتنسم الريح من نحو حي بثينة[2]، ويقول في ذلك[3]:

---

(1) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص179.

(2) أبو الفرج الأصباني، **الأغاني**، ج8، ص109.

(3) جميل بثينة، **ديوان جميل شعر الحب العذري**، ص183.

أيــا رِيــحَ الــشّمالِ أمــا تَرَينِــي		أَهــيمُ وأنَّنــي بــادي النُّحــولِ

هَبــي لــي نَــسمَةً مــن ريــح بُــثنٍ		وَمُنِّــي بــالهُبوبِ إلــى جَميــلِ

وقــولي يــا بثينــة حَــسبُ نَفــسِي		قليلُــكِ أو أقَــلُّ مــن القليــلِ

فالشوق والألم قد بلغا مبلغاً عظيماً في قلب الشاعر حتى طلب إلى الريح أن تهب من اتجاه المحبوبة تحمل أنفاسها وريحها، ويبدو استخدام الشاعر لحرف النداء (أيا) جاء لِيدُلَّ على القرب الروحي والنفسي على الرغم من البعد المكاني بينهما، فتعمق الحس الشعري يدفع بالمخيلة إلى ابتكار صور الاجتماع المصطنعة عبر النسيم لأداء الرسائل بينهما.فجعل النسيم (الريح) ذات عيون ونظر تبصر النحول الذي سببه الهيام إذ يطلب منها أن تجود عليه بنسمة من الريح التي تهب على ديار المحبوبة 0

يقول مجنون ليلى[1]:

ألا ليت عيني قد رأَت مــن رآكُــمُ		لعلّــيَ أَســلُو ســاعةً مــن هُيامِيــا

وهيهاتَ أن أَسلو من الحُزنِ والهَوى		وهذا قَمِيصِي مِن جَوَى البَــينِ بالِيــا

فقلــتُ: نــسيمَ الــرِّيح أدِّ تحيَّتــي		إليها ومــا قــد حَــلَّ بــي ودَهانِيــا

فأشــكُرُهُ إنِّــي إلــى ذاكَ شــائِقٌ		فيا ليت شِعري هــل يكــونُ تلاقِيــا

يتمنى الشاعر أن تكون عيناه قد رأت من رآها لعله يتعزى عما به من ألم ولكن هيهات، لذا يلجأ إلى نسيم الريح يبثه شكواه وشوقه،ويترسله مكلفا إياه إخبارها عن حاله وتوصيل رسائل الشوق والغرام لها, وإخبارها بالنوائب التي ألمت به في غيابها لعلها تجود بالوصال.

([1]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص213، 214.

ولم تستقم الصورة التشخيصية للريح على أنها رسول يتعاطف معه إنّما نلاحظ أنه في بعض الأحيان يمارس القهر والاضطهاد ودفع الضريبة، يقول مجنون ليلى(1):

ألا يا نسيمَ الرِّيحِ حُكمُكَ جائرٌ | عليَّ إذا أَرضَيتَني ورَضيتُ
ألا يا نسيمَ الرِّيح لو أنّ واحداً | من النَّاسِ يُبليهِ الهوى لَبَليتُ
فلو خُلِطَ السُّمُّ الزُّعافُ بريقِها | تمصَّصتُ منه نهلَةً ورَويتُ

فالريح تَحكُمُ على الشاعر بعدم صدق حبه ومشاعره، ويحاول الشاعر إبطال هذه التهمة من خلال وصف وقع الهوى والشوق والألم على قلبه ببعادها، وحديثه عن جسمه الذي أصيب بالضنى والهزال .

وقد حاول الشعراء العذريون حل مشكلة صراعهم الداخلي والخارجي بترويض نفوسهم على الحرمان، وهو رضا أحال حياتهم وهما كاذبا وسرابا خادعاً وأحلاماً تنهض على أساس من الواقع العملي الذي تقوم عليه حياه غيرهم من الناس(2).

د - تشخيص الديار:

سار الشعراء العذريون على نهج القدماء في مخاطبتهم للديار, والبكاء على آثار المحبوبة التي تكالبت عليها عناصر الطبيعة فجعلتها طللا دارساً ، لكن الشاعر العربي القديم وظفها للفت نظر القارئ إلى الماضي أو للحديث عنه وعن مظاهر الحياة والموت فيها، أما العذري فقد استنطق المكان وأخذ يسأله عن المحبوبة وما حلّ بها بعد رحيلها،ولم يأت ذكر المكان ككلام مكرور،بل عبّر

(1) المصدر السابق، ص46.
(2) انظر يوسف خليف، **في الشعر الأموي: دراسة في البيئات**، ص188.

العذري من خلاله في أحيان كثيرة عن ذكرى تؤرقه وحدثاً يؤلمه، ليكون تجسيد هذه الذكرى وتشخيص هذا الحدث في الزمان والمكان بمثابة استرجاع للزمن المفقود[1].

يقول مجنون ليلى مشخصاً الديار[2]:

يميلُ بِيَ الهوى في أرضِ ليلى	فأشكُوها غَرامِي والتِهابي
وأُمطِرُ في التُّرابِ سَحابَ جَفنِي	وقلبي في هُمومٍ واكتئابِ
وأشكو للدِّيارِ عظيمَ وَجدِي	ودَمعي في انهِمالٍ وانسيابِ
أُكلِّمُ صورةً في التُّربِ منها	كأنَّ التُّربَ مُستَمِعٌ خِطابي
كأنِّي عندها أَشكو إِليها	مُصابي والحديثُ إلى التُّرابِ
فلا شخصٌ يردُّ جوابَ قَولي	ولا العتَّابُ يَرجِعُ في جَوابي

فالشاعر يؤنسن الديار التي تقطنها ليلى من خلال استخدامه للفعل (أشكو) والشكوى إنما تكون للإنسان،إذ يشكو إليها حالة الهيجان العشقي الذي في داخله, ولم يقتصر الأمر على ذلك بل يخاطب صورتها المرسومة في التراب ويكلمها كصديق حميم, ويلتذ في ذلك لأنه يشعر أن في كلامه لتلك الصورة كلاما وخطابا للمحبوبة ذاتها، ولكن في النهاية لا أحدَ يرد له جواباً، فهو يدير حديثاً عقيماً لا طائل منه، لأنه يكلم جماداً لا يعقل ولا يسمع ولا يبصر، ويصل الشاعر إلى مرحلة من امتلاء المشاعر حيث تطغى على العقل والإرادة حتى أصبح يعيش في عالم اللاوعي (اللاشعور) إذ يناجي تلك الجمادات ويطلب منها أن تتفاعل معه.

---

(1) خريستو نجم، **جميل بثينة والحب العذري**، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1982، ص206.

(2) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص37.

ونجد كُثَيِّر عزَّة يجرد من نفسه شخصاً آخر يخاطبه، ويطلب منه أن يطمئن ويتروى حتـى تخبره الطلول بالتغيير الذي حصل للديار بعد أن ارتحلت محبوبته وقومها فأصبحت مقفرة تتقـاذف معالمها الرياح والسيول، يقول [1]:

ألـم تربَـع فتُخبـركَ الطّلـولُ ... ببينـةَ رسـمُها رسـمٌ مُحيـلُ

تحمَّـلَ أهلُهـا وجَـرى عليهـا ... ريـاحُ الـصَّيفِ والـسِّربُ الهطـولُ

تَحِـنُّ بهـا الـدَّبورُ إذا أَربَّـت ... كمـا حنَّـت مُولَّهـةٌ عَجـولُ[2]

وتبدو رياح الصيف كالماء النازل من السماء, أما أصوات تلك الرياح فقد بدت حزينة تعول كإعوال الثكلى حزنا على فراق أصحابها ، وليس من شك في أن هذه الرياح الباكيـة مـا هـي إلا الشاعر نفسه في ضعفه أمام قُطَّانها المرتحلين.

ويلجأ قيس لبنى إلى هذه التقنية التشخيصية من خلال النداء والاستفهام يقول [3] :

إلا يـا ربـعَ لُبنـى مـا تَقُـولُ؟ ... أبِـن لـي اليـومَ مـا فَعَـلَ الحُلـولُ

فلـو أنَّ الـدِّيارَ تُجيـبُ صَـبًّا ... لـردَّ جَـوابِيَ الرَّبـعُ المُحيـلُ

ولـو أنِّـي قـدِرتُ غـداةَ قالـت: ... غَـدَرتَ ومـاءُ مُقلَتِهـا يـسيلُ

نَحَرتُ الـنَّفسَ حـين سـمعتُ عنهـا ... مَقالَتَهـا وذاك لهـا قليـلُ

([1]) كثير عزة، **ديوان كثير عزة**، ص118.

([2]) الدبور: الريح التي تقابل الصبا.

أربت: ألمت لزمت.

العجول: الثاكل التي فقدت ولدها.

([3]) قيس ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص100/99

يسأل الديار عن أحوال لبنى وعما حصل لها نتيجة بعدها عنه وعن دياره, ويسند لهـا فعـل القول الذي يجعلها قادرة على الكلام,ولكنها ترفض وتأبى الكلام, فالشاعر يعيش لحظة فَقدٍ بعـد أن كان ينعم بالقرب بحياة زوجية هانئة استحالت إلى فراق وانفصال ، فأخذ يخاطب الديار ويسألها عن حالها بعد طلاقها، ويؤنب نفسه على فعلته حينما يتذكر قولها " يا قيس لا تطع أباك فتهلك وتهلكنـي. فيقول: ما كنت لأطيع أحدا فيك أبداً"[1].

ولا يملك مجنون ليلى إلا أن ينظر إلى بيت المحبوبة من بعيد " ويقف عاجزاً عن زيارتـه مشفقاً على نفسه وعليها، يرى نفسه غريباً بين أهله ووطنه، فالمحبوب الذي يملأ حياته هَجَرَهُ فمـا قيمة الأهل والصحاب والأرض إن لم تملأ النفس عاطفة الحب"[2] يقول[3]:

ألا أيُّهـا البَيـتُ الـذي لا أزرُوه　　وهجرانُـهُ منِّـي إليـه ذُنـوبُ

هَجَرتُـك مـشتاقًا وزُرتُـكَ خائفًـا　　وفيـكَ علـيَّ الـدَّهرُ منـكَ رقيـبُ

يعبر الشاعر عن إحساسه بالقهر، فهو لا يستطيع زيارة بيت المحبوبة رغم قربهـا النفـسي والمكاني منه وعلو منزلتها عنده، والسبب في ذلك هو ذنب قد اقترفه في زيارة بيت المحبوبة ممـا أجبر السلطان على إهدار دمه ،فهجر الديار حفاظاً عليها.

ويعبر جميل بثينة عن معنى قريب من هذا حينما يتحدث إلى بيت المحبوبة الذي مُنـع مـن زيارته لأنه تغنَّى بحبه وبمن ملكه قلبه شعرا ، فقد حال حكم السلطان بينه وبين زيارة ذلـك البيـت المحبَّب إلى نفسه ، يقول:[4]

([1]) أبو الفرج الاصبهاني، **الأغاني**، ج9، ص184.

([2]) عبد الفتاتح نافع، **الشعراء المتيمون في الجاهلية والإسلام**، ص92.

([3]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص21.

([4]) جميل بثينة، **ديوان جميل شعر الحب العذري**، ص175.

ألا أيُّهــا البَيــتُ الــذي حيــلَ دونَــه	بِنا أنتَ من بيتٍ وأهلُــكَ مــن أهــلِ
بنــا أنــتَ مــن بيــتٍ وحولُــكَ لــذةٌ	وظِلُّكَ لو يُــسطاعُ بالبــاردِ الــسَّهلِ
ثلاثــــةُ أبيـــــاتٍ فبيـــــتٌ أُحِبُّـــــهُ	وبيتان ليسا مــن هــوايَ ولا شَــكلِي
كلانـــا بَكـــى أو كـــاد يبكـــي صَــبابةً	إلى إلفِــهِ واســتعجَلَت عَبــرَةً قَبلـــي
فلو تَرَكَت عَقلِـــي مَعِـــي مـــا طَلَبتُهـــا	ولكن طِلابيها لِمَا فــاتَ مــن عقلـــي

يعبر الشاعر عن الشعور المفعم بالحب الذي يكنّه لبيت المحبوبة, وعن القرب النفسي مــن خلالا استحضاره لأداة نداء القريب.ولكن الأيام لا تبقي على أحد مسرورا دائما, لذا تفــيض نفــسه بالألم الذي لم يعُد يحتمل معه نفوذ الحب والمحبوبة فتفيض عيونه بالدموع. فقد "جاء حــسُّ القهــر ممزوجاً بحس الحظر أو الكبح ، والحقيقة أن هذين الشعورين حين يندمجان معاً ينتجان شعراً أشــد تأثيراً مما لو جاء حس القهر وحيداً غير ممزوج بعنصر آخر"[1].

هــ- تشخيص الجبل:

للجبل خصوصية كما لغيره من مظاهر الطبيعة، فهو المكان الذي تقيم في جنباته المحبوبــة وقومها، والموطن الذي يحتضن لقاءاتهم وذكرياتهم، والشاهد على رحيل القوم "فالصورة المجــسمة التي ولدتها صورة الجبل في نفس الشاعر هي الخلود، إلى جانب صور أخرى كانت دلالاتها تــأتي في أحاديثه بصورة غير مباشرة "[2]، فهو المقيم الباقي في المكان الشاهد على كــل التغيــرات التــي تطرأ على الناس الذين يقيمون فيه.

([1]) يوسف اليوسف، **<u>الغزل العذري ، دراسة في الحب المقموع</u>**، ص59.

([2]) إسماعيل أحمد العالم، **<u>وصف الطبيعة في الشعر الأموي</u>**، دار العودة ، بيروت ، 1980، ص266

فهذا قيس ليلى يخاطب الجبل حيث تأخذه سورة الوجد ليتبادل الحديث[1] ويتكلم إلى جبل التوباد مرعى الصبا ومهد الذكريات[2]:

وأجهشتُ للتَّوبادِ حينَ رأيتُهُ   وهلَّلَ للرَّحمنِ حينَ رآني

وأذريتُ دمعَ العينِ لمَّا رأيتُهُ   ونادى بأَعلى صوتِهِ وَدَعانِي

فقلتُ لَهُ أَينَ الذينَ عَهِدتُهُم   حَوالَيكَ في خِصبٍ وطيبِ زمانِ

فقال مَضَوا واستَودَعوني بِلادَهُم   ومَن ذا الَّذي يَبقَى مَعَ الحَدَثانِ

وإنِّي لأَبكي اليومَ من حذَرِي غَداً   فراقَكَ والحَيَّانِ مُؤتلفانِ

فالتوباد يثير نوازع الهوى والشوق في نفس الشاعر، ما إن يراه حتى تسيل دموعه بغزارة، فهما يتبادلان حبًّا بحبٍّ ، يتفاعل التوباد مع الشاعر فيهلل ويكبر شكرا للرحمن حينما يراه ، ويناديه ويدعوه للجلوس والحديث والسؤال والجواب، حيث يبدو الجبل بصورة شيخ وقور يخبره عن ارتحال الأقوام التي كانت تقيم في جنباته، هكذا تبدو أحاسيس الشاعر تجاه الجبل ومشاعر الجبل تجاه الشاعر، يتفاعلان ويندغمان يوحدهما الشعور المتمثل في الفقد والألم والحزن والحسرة.ونجد الشاعر يستوحي صورة الجبل لما يمثله في نفسه من دلالة على البقاء والخلود والاستقرارفهو الشاهد على ذكرياته القريب من وجدانه؛لذا يدير معه حوارا يتمثل في السؤال والجواب.

ويستمر الشاعر في مناجاة الجبل والحديث إليه يقول[3]:

---

(1) محمد غنيمي هلال، **ليلى والمجنون الأدبين العربي والفارسي**،دار العودة ،بيروت، 1981، ص72.

(2) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص192.

(3) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص172.

أيــا جَبَلَــي نَعمــانَ بــالله خَلِّيــا سبيلَ الصَّبا يَخلُـص إِلَـيَّ نَـسيمُها

أَجِد بَردَها أَو تَـشفِ مِنّـي حـرارةً علـى كَبِـدٍ لـم يبـقَ إلا صَـميمُها

فَإِنَّ الـصَّبا ريـحٌ إذا مـا تَنَـسَّمَت على نفسِ مَحزونٍ تَجَلَّـت هُمومُهـا

ليـالِيَ أَهلونـا بِنَعمـانَ جيـرةٌ وإذ نَحـنُ نُرضـيها بِـدارٍ نُقيمُهـا

يحتفظ الشاعر لجبلي نعمان بذكرى جميلة تتمثل في القرب والوصال بينما هما جوار يقيمان في جنبات هذا الجبل، يطلب من الجبل أن يدع نسيم الصبا يمرّ إليه لعله ببرودتـه وهوائـه العليـل يشفى ويطفئ الحرارة الملتهبة في داخله. فالشاعر يتحدث إلى الجبل كشخص عاقل يملـك الـدواء الذي يخلص الشاعر من مصيبته من خلال استخدامه لفعل الأمر (خليـا) والأمـر إنمـا يكـون للعاقل,فهو يعتبره كذلك لذا يستحلفه بالله أن يدع النسيم يهب عليه من ديار المحبوبة .

ويجرد من نفسه شخصاً يخاطبه ويدعوه إلى قراءة السلام على جبل الوشل ، ويخبره بـأن كل الأماكن والمشارب سواه بدت مذمومة ، لأنه يحتضن ذكرى محبوبته ، التي كانت تـشرب مـن مياهه[1]:

اقرَأ على الوَشَـلِ الـسَّلامَ وَقُـل لَـهُ كلُّ المَشارِبِ مُـذ هُجِـرتَ ذَمـيمُ[2]

جَبَـلٌ يزيـدُ علـى الجِبـالِ إذا بَـدا بـينَ الـذَّرائعِ والحُثـومِ مُقـيمُ

تَـسري الـصّبا فَتَبيـتُ فـي ألـواذِهِ وَيَبيـتُ فيـهِ مَـعَ الـشَّمالِ نَـسيمُ

سُـقيًا لظِلِّـكَ بالعَـشِيِّ وبالـضُّحى ولِبَـردِ مائِـكَ والميـاهُ حمـيمُ

([1]) **المصدر السابق**، ص169.

([2]) الوشل: جبل عظيم بناحية تهامة.

فريح الصبا والنسيم تشعران بالأمان والاطمئنان فتبيتان في جنباته ، ونجد أن الشاعر يستعطف جبل الوشل حينما يشكو إليه عن عذاباته بهجران المحبوبة له ، فقد سُدَّت أبواب الفرح والراحة والاستقرار النفسي أمامه ، حتى أصبح يتذوق طعما غير مُستساغ للمياه .

و - تشخيص الظباء:

تحتل الظباء مكانة بارزة في الأساطير القديمة؛ فهي رمز من رموز الشمس، وذلك أن الغزال وأسماءه ظبيا ورشأ وشادنا من النعوت التي تطلق على المرأة في الغزل وعلى الشمس، والصلة الرابطة بينهما معنى الأنوثة والخصوبة[1].

وقد صور العذريون أنواع الحيوان في مجال علاقتها بالإنسان، ولم تصور في حالتها الطبيعية، ولا حرة لا علاقة لها بالإنسان، إنما صُوِّرت في حالة صراع غير متكافئ مع الإنسان ينتصر فيه الإنسان دائماً، وقد أحس العذريون أن الحيوان في دخوله صراعاً محسومة نتائجه مع الإنسان هو تمثيل صادق لموقفهم مع محبوباتهم[2]، فهم يجدون في الظباء مكافئاً لجمال المحبوبة في جمال وجهها وجيدها وعيونها ودقة قوامها، فيناظرون بينهما.وصوروها منفردة عن سربها حتى تبدو سماتها الجمالية أكثر وضوحا وبروزا.

يقول مجنون ليلى[3]:

([1]) انظر عماد علي الخطيب، **الصورة الفنية أسطوريا**، ص269.

([2]) انظر أحمد حسن صبرة، **الغزل العذري في العصر الأموي، دراسة فنية**، ص32.

([3]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص26-27.

وقد رابَنِي أنَّ الصَّبا لا تُجيبُنِي ... وقد كان يَدعوني الصَّبا فَأُجيبُ

سبى القلبَ إلا أنَّ فيه تَجلُّدا ... غزالٌ بأعلى الماتِحين ربيبُ

فَكَلِّم غزالَ الماتِحَين فإنَّهُ ... بِدائي وإن لم يَشفِنِي لَطَبيبُ

أُرَدِّدُ عنكِ النفسَ والنفسُ صبَّةٌ ... بِذِكرِكَ والمَمشى إليكَ قَريبُ

فما الغزال الذي يسبي قلبه ويشعره بالارتياح والسكون والاطمئنان إلا محبوبته، فهي تعلم داءه ودواءه الذي يكمن في رؤيتها والحديث إليها، وكأنه يجد في هذه الظباء المكافئ لجمال محبوبته والمشارك الفاعل له, إذ إنَّها تعلم بداء الشاعر ودوائه.

ونجده يخاطبها من خلال أداة نداء البعيد ، يقول(1):

أيا شِبهَ ليلى لا تُراعِي فإنَّني ... لكِ اليومَ من بينِ الوحوشِ صديقُ

ويا شبهَ ليلى أَقصِرِ الخَطوَ إنَّني ... بِقُربِكَ إن ساعَفتَنِي لَخَليقُ

ويا شبهَ ليلى رُدَّ قلبي فإنَّه ... له خَفَقانٌ دائمٌ وبُروقُ

ويا شبهها أذكَرتَ مَن لَيس ناسيًا ... وأَشعَلتَ نيرانًا لَهُنَّ حَريقُ

ويا شبه ليلى لو تلبَّثتَ ساعةً ... لعلَّ فؤادي من جَواهُ يُفيقُ

ويا شبه ليلى لن تزالَ بروضةٍ ... عليك سحابٌ دائمٌ وبُروقُ

فما أنا- إذ أشبهتَها ثمَّ لم تَؤُب ... سليماً- عليها في الحياة شفيقُ

عُتِقتِ فأدِّي شُكرَ ليلى بنعمةٍ ... فأنتِ لليلى إن شكرتِ طَليقُ

يدعو الشاعر الظبية- رمز الجمال والحب- ألا تخاف منه لأنه أصبح يألفها ويأنس بها، وهنا يذكرنا الشاعر بحياة الشعراء الصعاليك الذين كانوا يأنسون بأصوات الوحوش والحيوانات

(1) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص142.

ويطيرون خوفاً من أصوات الناس، وكأن الشاعر يشير إلى حالة الهيام التي أدت به إلـــى أن يمـــل حياة الناس بما فيها من وشاية وعذل ورقابة ،ليلجأ إلى عالم الحيوان الأكثر صفاءً وأُنساً ، لذا يطلب الشاعر من الظبية أن تألفه لأنها ملكت عليه قلبه ولأنها تومئ إلى محبوبته.

ونجد المشابهة بين محبوبته والظبية واضحة في شعره في قوله[1] :

أقولُ لِظبـــيٍ مـــرَّ بـــي وهـــو راتِـــعُ ... أَأَنـــتَ أَخـــو ليلـــى، فقـــال: يُقـــالُ

أَيـــا شِـــبهَ ليلـــى إنَّ ليلـــى مريـــضةٌ ... وأنـــــتَ صَـــــحيحٌ إنَّ ذا لَمحـــــالُ

فـــإلا تكـــن ليلـــى غـــزالا بعينِـــهِ ... فقـــد أشـــبَهَتها ظبيـــةٌ وغَـــزالُ

فهو يتحدث عن غزال يشبه ليلى في جمالها حتى لنكاد نصدق أنه يخاطب غــزالاً حقيقيـــاً ويدير معه حوارا، لكنّ اللغة المستخدمة سرعان ما تكشف عن الحقيقة ،فهو ينظم حوارا خيالياً فـــي ذاته بينه وبين ذلك الظبي الذي يجد فيه خلال وصفات ليلى، ولكن الغزال يجيب بقوله "يُقال" علـــى ما تحتمله هذه الصيغة المجهولية من تشكيك في الأمر، ويعود الشاعر إلى صوابه حينما يجـــد ذلـــك الغزال صحيحاً رشيقاً ويتذكر أن ليلى عليلة أصابها داء العشق.وهطذا نجد الشاعر يعمد إلى تكرار عبارة (أيا شبه ليلى) في النماذج الشعرية السابقة ويريد من ذلك أن يكشف عـــن جمـــال محبوبتـــه المتمثل في طول العنق ونصاعة اللون ورشاقة الجسد وسعة العيون.

ويظهر افتتانه بالمرأة وانبهاره بجمالها من خلال قوله: [2]

([1]) **المصدر السابق**، ص149.

([2]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص114.

إنَّ الظِّباءَ الَّتي في الدُّورِ تُعجِبُني تلكَ الظِّباءُ التي لا تأكلُ الشَّجَرا

لهُنَّ أعناقُ غُزلانٍ وأعيُنُها وهُنَّ أحَسنُ مِن أبدانِها صُوَرا

ولي فؤادٌ يكادُ الشَّوقُ يَصدَعُهُ إذا تَذَكَّر مِن مكنونِهِ الذِّكَرَا

كانت كَدُرَّةِ بَحرٍ غاص غائصُها فأسلَمَتها يداهُ بعدما قَدَرا

فالإشارة إلى المرأة واضحة؛ لأن الظباء لا تعيش في البيوت، وبالتالي يوازي بينه وبين محبوبته بل نجدها تفوق الظبية في جمالها، فهي كالدرة الثمينة التي غاص البحار ليستخرجها فطوته يد الردى، وهو هنا يشير إلى نفسه ويجسد حالته حينما أخذ يتردد الى بيت أهلها وبيت زوجها فما كان إلا أن استبيح دمه لكنه لم يقتل، إنما وجد ميتا على صخور في الصحراء، ووجدوا عليه رقعة من الثياب قد كُتِب عليها بيتان شعريان يستنزل فيهما السخط على والد ليلى يقول فيهما([1]):

ألا أَيُّها الشيخُ الَّذي ما بِنا يَرضى شَقيتَ ولا هُنِّيتَ مِن عيشك الخَفضَا

شَقيتَ كما أَشقيتَني وتركتَني أَهيمُ مع الهُلاكِ لا أُطعَمُ الغَمضَا

([1])مجنون ليلى ، ديوان مجنون ليلى ،ص119

الفصل الثالث
بنائية الصورة التشخيصية ((الأسلوب و اللغة)) :

أ - أساليب التشخيص:

1 - الفعل.

2 - أسلوب الحكاية (القصص) والخطاب.

3 - الحوار.

4 - التكرار.

5 - الاستفهام.

6 - الشرط .

ب - اللغة.

سار الشعر العربي شوطا غير يسير وهو ينظم على بناء محدد، ابتداء من امرئ القيس إلى نهايات العصر العباسي ،مرورا بشعراء النقائض في العصر الأمويّ. فقد كانت القصيدة تبتدئ بالوقوف على الأطلال وذكر الديار والدمن والآثار، يقف الشاعر أثناء ذلك ويخاطب رفيقيه فيبكي ويستبكي ويخاطب الربع، ثم ينتقل بعدها إلى رحلة الظعائن حيث المحبوبة ورحيلها مع قومها بحثا عن مواطن الكلأ والمراعي، تليها رحلة الشاعر على ناقة قوية ضامرة من كثرة الأسفار، حيث يقطع الفيافي ويجوب الصحراء، ويتحدث أثناء ذلك عن الصراع بين الثور الوحشيّ والكلاب من أجل البقاء، أو بين العقاب والقطاة، ثم ينتقل بعدها إلى موضوعه.

ويبتدئ في بعض الأحيان بمقدمة غزلية تقليدية، يجعلها مستهلا لقصيدته وتمهيدا لحديثه، فيشبب بالمرأة التي يستدعيها في مقدمته لا على سبيل الغزل وإنما لاتخاذها رمزا يومئ من خلاله إلى الحياة.

ونجد أن القصيدة في ذلك العصر كانت قد وسمت على إطار وحدة البيت بالتفكك كما جاء عند بعض النقاد، فلا ترابط بين أجزائها كما يدعون . لكن سرعان ما ظهر نقاد محدثون ينفون هذه الآراء، ويكشفون عن وحدة نفسية وعاطفية وعضوية في القصيدة من خلال استحضارهم للبعد الرمزي لكل لوحة من هذه اللوحات.

ولمَّا جاء العصر الأموي وجدنا الشعراء الغزلين يجددون في البناء الفني للقصيدة، وفي مضمونها ووحدتها، تجديدات جريئة شملت الشكل والمضمون، فلم تعد تشتمل على لوحات شعرية أو مضمون يصل إليه الدارس بعد عناء، إنما وجدنا القصيدة يشد خيوطها موضوع واحد يبرز للدارس دون عناء ولا تكلُّف، فاقتصر حديثهم عن مشاعرهم وأحاسيسهم تجاه المحبوبة.

وهكذا فإن البعد النفسي والعاطفي يشكل البؤرة التي تنطلق منها قصائد العذريين؛ فأصبحوا يعبرون عن موضوعاتهم مباشرة دون اللجوء إلى مقدمات، فهي تعج بوجدان الشاعر وخلجات نفسه التي لم تكن تظهر في الشعر الجاهلي ظهورا بارزا[1]. ووجد العذريون في موضوع الغزل ضالتهم، لذا أخذوا يتغنون ويتفننون في طرائق عرضه، مستخدمين في ثنايا قصائدهم صورا فنية وأدبية تترجم مشاعرهم وواقعهم الطبيعي والنفسي المليء بخلجات نفسه العاشقة.

ولم يأت الشاعر بالصورة ليزين بها شعره، بل نجدها عنصرا في بناء القصيدة [2]، فالصورة الشعرية "جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار والتحوير والتعديل لأجزاء الواقع، بل اللغة القادرة استكناه جوهر التجربة الشعرية، وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص "[3].

ويكتسب هذا التركيب اللغوي أهميته من الانفعالات والأحاسيس التي ينسّقها تنسيقا فائقا، من تقديم وتأخير وانحراف لغوي[4]، يجد فيه الشاعر وسيلة للتعبير عما يجول في خاطره عبر الأساليب البلاغية المجازية التي تتخطى جدار اللغة، ليحقق من خلاله ما لم يحققه الأسلوب اللغوي العادي[5]، فالشاعر يتقنع من خلال هذه التجاوزات وراء أستار اللغة والصورة.

([1]) انظر محمد عبد المنعم خفاجي ، **البناء الفني للقصيدة العربية** ، مكتبة القاهرة ، مصر ط1 ، 2004 ، ص 88 .

([2]) انظر مكليش أرشيبالد، **الشعر والتجربة** ، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية ،دمشق ، 1963، ص 75

([3]) مدحت محمد الجبار ، **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي**، ص6.

([4]) انظر أحمد حسن صبرة، **الغزل العري في العصر الأموي**، ص20، 21.

([5]) انظر مختار عطية، **علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع**، دار الوفاء، الإسكندرية، ص17.

وهكذا نجد دلالة الصورة عند النقاد المحدثين لا تقتصر على صور المشابهة فقط، إنَّما تعــدتها للدلالة على كل أنواع الشذوذ والانحراف الدلالي[1]،يستنطقون من خلاله ما يحيط بهــم مــن جمــاد وحيوان وطير، ويديرون على ألسنتها حوارا، ويلومون قلوبهم ونفوسهم على تعلقهما الــشديد بمــن يحبون.

واستطاع العذري من خلال هذا القالب الصوري المجازي وصف مشاعره وأحاسيسه، ووصف الجوانب النفسية للمحبوبة، وتتبع ملامح العلاقة العاطفية، ووصف آثارها علــى الجــسم . فحققــت الصورة الشعرية وظيفة مزدوجة : فهي وسيلة إيضاح وبيان داخل القصيدة من ناحية ومــن ناحيــة أخرى تعد ذات تأثير نفسي بما تحويه من وفقات انفعالية مرتبة في النفس مصاغة في قالب أســلوبي ندائي أو حواري أو قصصي أو استفهامي.

هكذا فإنَّ الصورة في الشعر العذري تقوم على بناء متراكم، وتنزع إلى التكاثر في اللوحات التصويرية لدلالة واحدة أو لدلالات متنوعة من فصيلة واحدة، وهذا التكاثر ينبع من تنوع في كيفيــة انفعال الوجدان مع واقعه الخارجي[2]،على أن وحدة الموضوع والمشاعر والأحاسيس تجمعها علــى اتفاق. فالأسلوب العذري أسلوب سهل رصين، يجمع بين الخيال الخلاق المبدع والعاطفة التي تلعب الدور الأساسي في بناء القصيدة وفي بعض المظاهر الأسلوبية التي تتفق والحالة النفــسية للــشاعر، وعلى ذلك تبدو الصورة سبيلا لإحياء اللغة الشعرية، ووسيلة للتفاعل بين المتلقي والنص الــشعري،

([1]) انظر صبحي البستاني، **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية**، دار الفكر اللبناني،1986 ص20. نقلا عن:
Caminad pierre:imag et metaphore bordas, mancy larousse, paris,1970,pp5

([2]) انظر يوسف اليوسف، **الغزل العذري: دراسة في الحب المقموع**، ص137.

حيث تمنحه إحساسا ومتعة في البحث عن المغزى الكامن وراءها، ليتم التآلف بين النص والقارئ حتى يوصله إلى ما يسمى بعدوى العاطفة.

فالأسلوب في القصيدة ليس فقط في سلامة الوزن و الإعراب وأداء اللغة ،إنما يكمن أيضا في ترتيبها وعدم اضطراب نظمها وسوء تأليفها وهلهلة نسجها[1].

أ. أساليب التشخيص:

1-الفعل:

يستخدم الشاعر البناء الفعلي للصورة وذلك لما يتيحه له من فرصة للتعبير السردي عن الأحداث عبر زمنين: ماضٍ وحاضر؛ ماضٍ جميل مفعم بالحيوية والنشاط منتعش بالحب الصافي، فضلا عما يضفيه على المعنى من تزامن بين الحدث وزمانه، وحاضر يبدو أليما مريرا لا يستطيع الشاعر احتماله، لذا يجعل الماضي ملاذا له، يستذكره ويقص ما فيه كلما امتلأت نفسه كمدا. فانظر إلى قول قيس بن ذريح في حديثه عن الطيف[2]:

قد زارَني طيفُكم ليلا فأرَّقني	فَبِتُّ للشَّوق أُذري الدَّمع تَهتَانا
إن تصرمي الحبلَ أو تُمسي مفارقةً	فالدَّهر يُحدِثُ للإنسانِ ألوانا

يشكل الشاعر من خلال الفعل صورة تشخيصية توحي بالألم الذي أحدثته زيارة خيال المحبوبة له، يؤكد أنَّ فعل الزيارة قد تم ولكن في زمن ماضٍ، أراد أن يخبرنا بما فيه فاستخدم الفعل

([1]) انظر القاضي علي بن عبد العزيز الجرحاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه** ، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية ،صيدا ، بيروت، ص413.

([2]) قيس بن ذريح، **ديوان قيس بن ذريح** ، ص109.

الماضي الذي يحقق للشاعر ذلك، فعمد الشاعر للتعبير عن ذلك إلى أسلوب الانزياح؛ حيث أسند فعل الزيارة للطيف، والذي يزور في الحقيقة هو الإنسان، ولما كان الشاعر يعاني ما يعاني من عذاب البعد والفراق من جهة، وتضغط عليه أعراف القبيلة بعدم الزيارة من ناحية أخرى، فضلا عن تهديد الحاكم له، لم يستطع أن يسند ذلك الفعل إلى الإنسان إنَّما أسنده إلى شيء من ملازماته وهو الخيال؛ ذلك لأن الزيارة الجسدية الشخصية لم تعد ممكنة، فأخذ يستذكر الأيام الخوالي المفعمة بعبق الوصال .

وما الخيال المذكور هنا إلا إشارة للذكريات وسيطرة العشق على نفس الشاعر وتفكيره، فالطيف شخص ذكي يعرف الوقت الملائم للزيارة الذي يؤرق به الشاعر ،فاختار وقت الليل حينما يأوي إلى فراشه ،وكانت نتيجة ذلك الأرق والسهاد والامتناع عن النوم.

يستخدم الشاعر في هذه الصورة ثلاثة أفعال ماضية؛ فعلا يفتتح مسرح الأحداث، وفعلين آخرين ينبثقان عنه (أرَّقني، بتُّ) ، فالزيارة هي التي سببت له الأرق، وهي التي أبكته وأضعفته، فالتركيب اللغوي في هذه الصورة مستمد من تركيب المعاني في النفس، إضافة إلى دور الخيال الخلاق الباعث على الصورة المؤلف لها.

فقد وظف الشاعر تجربته النفسية وصاغها في هذا القالب الصوري الجميل، الذي يوحي بما في دخيلة نفسه من ألم وحرقة، والملاحظ أن لفظة الفعل (زارني، أرقني، بتُّ) قد حققت وجودها في الجملة ولكن ليس بمفردها، إنما في السياق الذي وضعت فيه، وفي تآلفها مع باقي عناصر الصورة .

ويستمر الشاعر في هذا البناء الصوري التشخيصي، فيقول [1]:

تبـــاكرُ أم تـــروحُ غـــدا رَواحـــا	ولَـــن يَـــسطيعَ مُـــرتَهَنٌ براحـــا
ســـقيمٌ لا يُـــصاب لـــه دواءٌ	أصـــاب الحـــبُّ مُقلَتَـــه فَناحـــا
وعذّبـــه الهـــوى حتّـــى بَـــراه	كبـــري القَـــينِ بالـــسَّفَنِ القِـــداحا

يستثمر الشاعر الفعل في بناء صوره، فنجده يستخدم الفعل (عذَّب) المضعف دلالة على المبالغة في الفعل، ويسنده إلى الهوى الذي لم يكتفِ بتعذيب الشاعر لفترة محددة، إنما استمرَّ في عذاباته وتردّد عليه حتى أنهك قواه، وجعله كالرمح المسنون من شدة ضموره، وقد أشار الشاعر إلى ذلك في قوله (حتى براه)، مستخدما (حتى) التي تأتي بمعنى (إلى أن) لينهي بذلك غايته، ويتفق ذلك مع البيت السابق في قوله (أصاب الحب مقلته)، فالحب هو الفاعل في نوح الشاعر ضعفا وعذابا وهياما. فهو يستغل القوة التعبيرية التي يتمتع بها، ويستثمر خياله وإبداعه في صياغة هذه الصورة.

فرغم أن الشاعر يستخدم الأسلوب اللغوي البسيط والألفاظ السهلة، إلا إنَّ الضَّعف والرَّكاكة لم يتسربا إليه من قريب ولا من بعيد ،وقد استفاد في ذلك من ثقافته المعاصرة ،ومن شعوره ووجدانه وعواطفه الصادقة [2].

ونجد مجنون ليلى يراوح بين استخدامه للأفعال الماضية والمضارعة في الصورة الواحدة، حيث يقول [3]:

---

(1) قيس بن ذريح، **ديوان قيس بن ذريح** ، ص36، 37.

(2) يوسف بكار ، **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري** ، دار الأندلس ، بيروت ،ط2 ، 1982، ص 373

(3) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص115.

شَـــجَتني وَأَبلَتنـــي مَنـــازِلُ دُرَّسُ   أسائِلُها عَمَّن عهدتُ وَتخرَسُ
وعهـدي بهـا محفوفــةٌ بِبَـدائع   تَحُـــلُّ بمغناهـــا بُـــدورٌ وأشـــمسُ

يمارس المكان سطوة على الشاعر، ويرتبط بذكرياته ارتباطا وثيقا، فيعكس معاناته النفسية، لأنه المسرح الذي شهد بطولاته مع محبوبته ، لذا نجده قد أثار الحزن والبلاء في داخـل الـشاعر. وينتقل الشاعر في هذه الأبيات من ذلك الماضي الذي تبدو فيه الذكريات سـعيدة أحيانـا ومؤلمـة أحيانا أخرى إلى حاضر يسائل فيه الديار عن المحبوبة التي كانت تقطن فيها، وذلـك عبـر قولـه (أُسائلها)، فجاءت المساءلة بعد إثارة المكان لأشجانه. ولكن هل تجيب الديار عـن ذلـك الـسؤال؟ بالطبع لا، فكل ما في الكون يمارس سطوة على الشاعر ويتعارض معه في موقفه، حيـث تبـدي المنازل للشاعر أنها خرساء معجمة لا تستطيع الكلام .

يراوح الشاعر في تلك الصورة بين زمنين: ماضٍ تقطن فيه المحبوبة تلك الـديار قبـل أن يرغم الشاعر على الرحيل عنها وبينما هما جوار، وحاضر يتمثل في رحيل المحبوبـة عـن ذلـك المكان، الشاعر من خلال ذلك يضعنا في أجواء نفسية مشحونة بالحزن والأسى، يثيرها من خـلال استخدامه للأفعال التي تتفق والتراكيب التي جاءت فيها، " فعاطفة الشاعر القوية هي التـي تجـرف الشاعر نحو الهاوية العميقة، نحو الكارثة الكونية، فالشعر العذري يصدر عبر روح هائمة وإحساس عميق ورؤيا كونية جديدة "[1] وهذه العاطفة القوية هي التي جعلته يخرج عن نواميس الكون ليتحدث إلى الديار ويشكوها ما يحل به يقول [2]:

([1]) عبد الحميد جيدة، **مقدمة القصيدة الغزل العربية**، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان،1992، ص134.

([2]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص37.

يميلُ بيَ الهوى في أرضِ ليلى فأَشكوها غَرامي والتِهابي
وأُمطِرُ في التُّراب سحابَ جَفني وقلبي في هُمومٍ واكتئاب
وأشكو للديار عظيمَ وجدي ودمعي في انهمالٍ وانسياب

لقد خرج الشاعرعن طوره فأصبحت أحاسيسه تزين له أن الديار تسمع وتعي وتعقل، وواضح ما للفعل (أشكو) الذي أسند إلى الشاعر في حديثه للديار من انحراف لغوي واضح، فالشكوى إنَّما تكون للإنسان، ولكن أن يشكو الشاعر همومه لشيء لا يعقل فهذا حد بولغ فيه، وربما ما دفعه إلى ذلك حياته التي كان يعيشها وحيدا في الصحراء بصحبة الظباء، فلم يجد من يشكو له ألمه، لذا عمد في الشكوى إلى الديار، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على شدة مصابه.

ويتقمص الشاعر هذا البناء الحكائي ليفصح عن ذلك، إذ يسرد لنا ماضي الشاعر وحاضره، الماضي المعبرعنه إنما هو الماضي الوجودي الناتج عن معاناة الشاعر الذي يلعب دورا أساسيا في خلق الصورة، وهو " مجموعة العناصر المختلفة التي دخلت في ذاكرة الشاعر العميقة وانصهرت في ذاته وأصبحت عنصرا مكونا لوجوده "[1].

أما حاضره فيبدو فيه الشاعر مأزوما شاكيا مناجيا للديار، يعاني من صراع داخلي بين محاولته لاستعادة ذلك الزمن المنهوب حيث الحياة واللقاء والوصال وهيهات له ذلك، وبين الواقع الذي يعيش فيه حيث الألم والحسرة، لذا يحاول البحث عن شيء يعوض به ذلك.

---

(1) صبحي البستاني، **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية**، دار الفكر اللبناني،1986 ، ص15.

2-أسلوب الحكاية (القصص) والخطاب:

لا يسير الشاعر العذري في بناء صوره على نمط واحد إنما تتعدد أنماطها وتتباين، وقد كان أبو هلال العسكري لا يحب للشاعر أن يسير على طريق واحد ويتبع أسلوبا واحدا في شـعره؛ لأن التصرف في وجوه الشعر أبلغ[1]، فالمقدم من الشعراء هو المتمكن من أساليب الشعر المختلفة. وإن دلَّ ذلك على شيء فإنما يدل على تقدير النقاد للشاعر الحاذق وإعلائهم من فذلكته اللغوية، ولما لهذه الأساليب من تشويق للمتلقي وإبعاد الملل عنه .

ولم يكن هذا الأسلوب القصصي شائعا في قصائدهم؛ وذلـك لأن الـشاعر العـذري كـان مشغولا بالتعبير عما يجيش في نفسه من عواطف بسبب الصد الذي كان يلاقيه من محبوبته، فـلا وقت لديه ليقص لنا مشاهد غرامية ومواقف كانت تتم بينهما، وفضلا عن ذلك نجده محاصـرا مـن الأعراف الاجتماعية والتقاليد القبلية، فإذا ما ذكر اسمها في شعره كـان يتعـرض للحرمـان مـن زواجها، فكيف به يتوسع في سرد قصص غرامية وجلسات هادئة ؟

انظر إلى هذا الأسلوب القصصي الذي يتستر وراءه الـشاعر ومحبوبتـه، وكيـف يقـصه الشاعر على أنه رحلة صيد حصلت أمامه. يقول [2]:

---

(1) أبو هلال العسكري، **الصناعتين: الكتابة والشعر** ، تحقيق : مفيد قميحة، دار الكتب العلميـة ،بيـروت ، لبنـان ،1981 ، ص24-25.

(2) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص113، 114.

أبـــى الله أن تبقـــى لحـــيٍّ بـــشاشةٌ فصبرا على ما شاءه اللهُ لــي صــبرا

رأيتُ غــزالاً يرتعــي وســطَ روضــةٍ فقلتُ أرى ليلى تــراءَت لنــا ظُهــرا

فيا ظَبيُ كُــل رَغــداً هنيئــا ولا تَخَــف فإنك لــي جــارٌ ولا ترهــبِ الــدَّهرا

وعندي لكم حِــصنٌ حَــصينٌ وصــارمٌ حُــسامق إذا أعملتُــه أحــسنَ الهَبــرا

فمــا راعَنــي إلا وَذِئــب قــد انتحــى فأَعلقَ في أحــشائِه النَّــابَ والظُّفــرا

فبــوَّأتُ سَــهمي فــي كَتــومٍ غمزتُهــا فخالطَ سهمي مُهجةَ الــذِّئبِ والنَّحــرا

فأذهــب غيظــي قَتلُــه وشــفى جــوًى بقلبــيَ أنَّ الحُــرَّ قــد يُــدرِكُ الــوَترا

يُبتدأ هذا المشهد القصصي بالفعل (رأيت) الذي يدل على المشاهدة البـصرية التـي حـصلت أمامه، ويريد الشاعر بهذا الفعل أن يوهمنا بأن المشهد حقيقي لا يتستر وراءه، وليس هو من صـنع خياله، لكنه يترك لنا خيطا يدل على المعنى المراد (فقلت أرى ليلى)، حيث يفصح أنَّ المُشاهد هو الظبية المعادل والمكافئ لمحبوبته ليلى.

ينقلنا الشاعر إلى مشهد ذلك الغزال الذي رآه ينعم في هناءة من العيش يرعى وسـط تلـك الروضة الغناء، وبينما هو على هذه الحال ،فإذا بذئب يظهر فُجاءَة ليعلق أظفاره في أحشائه فيوقعـه أرضا ويصطاده، مما أثار حفيظة الشاعر وغيظه، فأخذ يصوب سهامه نحو ذلك الذئب ليقتله.

فخيال الشاعر الواسع ومقدرته الفنية جعلته يبتدع هذه الصورة التي هي من عالمه المحـيط والمعيش، ليصور من خلالها عواطفه وانفعالاته ويبث شكواه، فما يقلق الشاعر أنـه وليلـى كانـا ينعمان في هناءة ورغد من العيش حيث الحب والوصال، لكن ما نغَّص هناءتهما هو ظهـور ذلـك الرجل الذي تقدَّم إليها للزواج، والمعبر عنه في الأبيات ب(الذئب)، مما أقلق الشاعر، وكأن الـذئب في اصطياده لتلك الظبية إنما يصطاد السعادة وينزعها من قلب الشاعر، ويومئُ ذلـك أيـضا إلـى إرغامها على الزواج من رجل آخر، أما قتل الشاعر لذلك الذئب فإنـه يمثـل محاولتـه لتخلـيص

محبوبته من تلك الأزمة التي واجهتها- وهي ذلك الرجل المُقدِم للزواج- فيحاول الشاعر إنقاذ حبهما من ذلك المغتصب ومن أي عائق يحول دون الزواج بها، ولكن هيهات فجميع الظروف تحول دون ذلك .

" فالشاعر إنما يتصدى لسرد حكايته استجابة لخفقان قلبه وجيشان عواطفه، فتأتي لذلك طبيعية واقعية حقيقية مؤثرة، صادقة في تعبيرها عن ذات الشاعر وعواطفه، ناجحة في نقلها بدليل تجاوبنا معها وانفعالنا بها ،وهذا بحد ذاته هو الجمع بين الذاتية والموضوعية، لأن العاطفة الإنسانية وما يصدر عنها ليس ملكا لأحد وإنما تخص كل إنسان حي" [1].

ورسم قيس لبنى مشهد صيد يبدو فيه الشاعر ضحية، يقول [2]:

بَرَت نَبلَها للصَّيدِ لُبنى وَرَيَّشَت	ورَيَّشتُ أُخرى مِثلَها وَبَريتُ
فلمَّا رَمَتني أَقصَدَتني بِسَهمِها	وَأَخطَأتُها بِالسَّهمِ حينَ رَميتُ
وفارقتُ لُبنى ضَلَّةً فكأنَّني	قُرِنتُ إِلى العَيّوقِ ثُمَّ هويتُ
فيا ليت أنِّي مُتُّ قبل فِراقها	وهل ترجِعَن فَوتُ القَضِيَّة ليتُ

يبتدئ الشاعر هذا المشهد بالفعل الماضي (بَرَت)، ويعلن من خلاله عن ابتداء الحكاية، فقد جهزت لبنى سهامها من أجل الصيد وكذا فعل الشاعر، لكن المهارة لعبت الدور الأكبر في أن تتفوق لبنى على الشاعر ، فقد وقع الشاعر في شرك من حبالها لا يستطيع الخلاص منه، وما هذه السهام المتحدث عنها إلا النظرات التي أودت بسهام الحب إلى قلبه فجعلته يضطرب ويختل ، فالمحب

([1]) بشرى محمد علي الخطيب، **<u>القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي</u>**، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1، 1990، ص319.

([2]) قيس بن ذريح، **<u>ديوان قيس بن ذريح</u>**، ص31، 32.

الحقيقي الذي إذا ما رأى محبوبته ارتجفَ قلبه واضطرب، يدفعه إلى ذلك شعور داخلي خفي ، يزداد معه خفقان قلبه، فحينما نظر الشاعر إلى تلك الفتاة انتابه شعور الحب منذ الوهلة الأولى فلم يعد يسيطر على مشاعره ووجدانه، مما اضطرَّه إلى البوح لها بهذا الحب، وكأنها كانت تتعمد أن توقعه في شركها، ويدعم هذا الرأي قوله ((فلما رمتني أقصدتني))، فالفعلان المذكوران يدلان على القصد والتخطيط قبل تنفيذ تلك العملية التي وقع الشاعر ضحية لها.

فالشاعر يتحدث عن زمنين متباعدين؛ الأول الزمن الذي تولد فيه ذلك الحب، والآخر بعد أن تزوَّجها وفارقها، كلٌّ ذلك يبينه الشاعر من خلال هذه العناصر القصصية من زمان ومكان وشخوص وأحداث.ولم يبدُ التشخيص في هذه الصورة على مستوى الألفاظ,إنما على إطار المعنى العام للصورة التي تتحدث عن لحظة إعجابهما ببعضهما, ثمّ التخطيط مَن سيظهر للآخر أولا أنه مُحِبٌّ ,فكان النصر حليف ليلى, حينما مرّ من أمامها شابّ من قبيلتها فدعته للحديث ولتفحُّص مشاعره تجاهها مما جعل وجه قيس يصفَرّ .

ويلجأ العذري إلى ترجمة مشاعره بأسلوب واضح لا ينتابه غموض ، وهذه هي خصائص العبقرية التي تحدث عنها كولردج حين قال : " إنَّ من خصائص العبقرية ذلك الوضوح الذي يساند ويكيف الصور والأفكار والعواطف في عقل الشاعر، الذي يشيع نغمة الوحدة التي تصهر كلا في كل بواسطة تلك القوة الجامعة السحرية التي تسمى الخيال" [1].

([1]) كولردج، **النظرية الرومانتيكيةفي الشعر** ، ترجمة:عبد الحكيم حسان، دار المعارف ، القاهرة،1971، ص251 .

فالشاعر الحاذق هو الذي يستطيع أن يجمع بين خياله وشعوره ، بحيث يوظف كـل واحـد منهما لخدمة الآخر، والوسيط الذي يجمعهما هو اللغة التي تحمل جانبين: شكلي عقلـي ،وإنـساني وجداني يحتوي الأسلوب [1].

فالصورة الفنية هي الأثر المباشر لخيال الشعراء، الذي كان له دور في بناء القصيدة وفـي بعض المظاهر الأسلوبية. فهي المختبر الأول لقوة الخيال ومدى انتشاره وعمقه وهي صنو الموهبة بل الموهبة ذاتها [2].

3- الحوار:

يبدو الحوار جليا في الأعمال النثرية كالقصة والرواية والمسرحية، حيث يكشف القاص من خلاله خصائص كل شخصية في العمل القصصي أو المسرحي أو الروائي، أو يترك الأمـر لكـل شخصية من الشخصيات تعبر وتفصح عن ذاتها، فتتكشف خصائص كل شخصية منها. ولم يقتـصر هذا الأسلوب على النثر بل جاوزه إلى الشعر الجاهلي والإسلامي.

أما في الشعر العذري فقد بدا الحوار نادرا زهيدا؛ ويرجع ذلك إلى الصَّد الذي كان يلاقيـه الشاعر من محبوبته، وما ترتب على ذلك من ندرة اللقاء والوصال، فضلا عن أن العذريين كـانوا يعيشون في ظل قيم بيئيّة تشبه إلى حد كبير قيم البيئة التي كانت تحكم المجتمـع الجـاهلي إذا مـا استثنينا القيم الدينية [3].لذا لجأ إلى تشكيل حوارياته بالاعتماد على خياله الذي أجراها علـى لـسان

([1]) انظر موسى ربابعة، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، دار الكنـدي، الأردن، ط1، 2003، ص24.1953 نقـلاً عن: Seidler. H. Allgemeine stilistik Gottingen ,1953

([2]) انظر أحمد حسن صبرة، **الغزل العذري في العصر الأموي**، ص28.

([3])صلاح الدين الهادي، **اتجاهات الشعر في العصر الأموي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1986،ص488.

الجمادات والحيوانات والطيور، أو بين أجزاء الجسم أو بين معنوي ومحسوس . ومن مظاهر ذلــك، الحوارية التي يقيمها مجنون ليلى مع الحمام، حيث يقول [1]:

دعاني الهَــوى والــشَّوقُ لمَّــا تَرنَّمَــت هَتوفُ الضُّحى بين الغُصون طَــروبُ
تُجــاوِب وُرقــا إذ أَصَــخنَ لِــصوتِها فكــلٌّ لكــلٍّ مُــسعِدٌ وَمُجيــبُ
فقلــتُ حمــامَ الأَيــكِ مــا لــكَ باكيــا أفارقــتَ إلفــا أَم جفــاكَ حبيــبُ
فقــالَ رَمــاني الــدَّهرُ مِنــهُ بقوسِــه وأَعــرَضَ إلفِــي فَــالفؤادُ يــذوبُ

يقيم الشاعر حوارا من سؤال وجواب بينه وبين الحمائم، يجسد فيه حاله، فيتوجــه بالــسؤال للحمائم مستفهما عن سبب بكائها، ويبدو أنَّ ذلك النَّوح والبكاء للحمائم قد اقترن منذ الــزمن القــديم بفقده هديله، وتعزيزا لذلك استوحى هذه القصة الأسطورية التي يفصح من خلالها عن سبب بكائهــا المتمثل في فقدها لمن تحب ،حيث أعرض عنها وهجرها.

يتضح هنا ذلك الذوبان الشعوري بين الشاعر والحمام ،فالشاعر لا يريد لنفــسه أن تظهــر بمظهر الشخص الضعيف المهزوم بسبب العشق؛ لذا أسقط هذا الإحساس وهذا البكاء علــى عــالم الطير. وما ذلك الحمام الباكي إلا الشاعر في استكانته وضعفه أمام شخص المحبوبة المتصرفة فــي شخصه وعقله.

ولم تقتصر مظاهر ذلك الحوار على الطير، بل تجاوزتها إلى عالم الجماد ،حيــث ينــاجي الجبل ويتحدث إليه [2]:

([1]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص26.

([2]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص192.

وأجهَشتُ للتَّوبادِ حينَ رأيتُهُ   وهلَّلَ للرَّحمنِ حينَ رآني
وأَذريتُ دمعَ العينِ لمَّا رأيتُه   ونادى بأعلى صوتِه ودعاني
فقلتُ لهُ أينَ الَّذينَ عَهِدتُهم   حَواليك في خِصبٍ وطيبِ زمانِ
فقالَ مَضَوا واستودعوني بلادَهم   ومن ذا الَّذي يبقى معَ الحَدَثانِ

فالشاعر يلجأ إلى جبل التوباد مهد الصبا ومسرح الذكريات حيث كانا يقيمان، يسأله عن قوم المحبوبة الذين كانوا يقيمون في جنباته متحسرا على رحيلهم ،فيجيبه الجبل إجابة تعكرُ صفوَه، يخبره فيها أنَّهم قد ارتحلوا إلى بلاد لا يعرفها. فقهر الزمان وتقلباته لا يبقيان على أحد مطمئنا هانئا . فهذه الأسئلة التي يطرحها الشاعر عبر هذه الحواريات تعكس حيرة الشاعر وضياعه وقلقه وحالته النفسية المتعبة.

فقد أضحى يشعر بالضياع والملل والسآمة، وهذه الأسئلة المطروحة إن دلَّت على شئ فإنما تدل على اللُّحمة الشاعرية والوجدانية بينه وبين عناصر الطبيعة، وارتباطه بالمكان وتجذُّره فيه [1].

ولم يقف الأمر عند حوار الشاعر مع عناصر الطبيعة، بل جاوزه إلى أن ينظم حواراً بين أجزاء الجسم بعضها ببعض، يقول [2]:

وَيلي وَعَولي وَمَالي حينَ تُفلِتُني   من بعدِ ما أَحرزَت كَفِّي بها الظَّفَرا
قد قالَ قلبي لِطَرفِي وَهُوَ يعذِلُه: هذا جزاؤُك مِنِّي فاكدُم الحَجَرا
قد كنتُ أَنهاكَ عنها لو تُطاوِعُني   فاصبِر فما لَكَ فيها أَجرُ مَن صَبَرا

فحينما يشعر القلب بعذابات القطيعة والفراق يلوم العيون على الحب الذي ملَّكته إياه، لذا يخاطبها بقوله (هذا جزاؤك)، فمن المعروف أن العيون هي أوَّل من يرسل إلى القلب بدفقات الحب

(1) انظر مدحت سعد محمد محمد الجبار، **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي**، ص154.
(2) قيس بن ذريح، **ديوان قيس بن ذريح**، ص44، 45.

التي نجدها تتبختر داخل هذا القلب الذي يضنى بسببها؛ لما تجرُّه عليه من عذابات، وقد نجح الشاعر في رصد أبواب هذا الحوار؛ فاختار له من العناصر ما يناسبه (القلب والعين)، فكثيرا ما نهى القلب تلك العيون عن الافتتان بتلك الفتاة، لكنها كانت عنيدة عجوله في قرارها، لذلك راح يستحثها على الصبرعلى المصيبة التي ألمت بها؛ ألا وهي الفراق والقطيعة والطلاق.

فالخجل من إظهار الذات المسلوبة الإرادة جعل الشاعر يستنطق أجزاء الجسم ، وربما أن عدم تصالح الشاعر مع المجتمع الذي يعيش فيه هو ما جعله يعيش هذه الحالة كبديل عن أولئك الناس الذين يتعارضون معه في مواقفهم.

4- التكرار

يعد التكرار إحدى الظواهر الأسلوبية المهمة التي تدعم البناء الشعري وتثريه، وذلك لما تضفيه على النص من بعد دلالي يكشف عن جمالية النص الشعري والجو النفسي للشاعر ، فضلا عن التآلف والانسجام بين عناصر القصيدة .

ولا تقتصر أهمية التكرار على هذه الجوانب، بل إنَّه يضفي على النص إيقاعا موسيقيا متوازنا يعطي الأسلوب حلاوة وبهاء. ويؤكد الدكتور موسى ربابعة "أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار" [1].

والدارس للشعر يجد أنَّ أنواع التكرار كثيرة ومتعددة؛ منها تكرار الحرف والكلمة والعبارة وصدور الأبيات، ولكن ما يلفت الانتباه منها في الصورة التشخيصة هو تكرار العبارة. حيث يقول مجنون ليلى مناجيا قلبه [2]:

---

(1) موسى ربابعة، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، 2001، ص15.

(2) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص66.

فيا قلبُ مُــت حُزنًــا ولا تَــكُ جازعــا ... فــإنَّ جُــزوعَ القــومِ لــيسَ بخالــدِ
هويـــتَ فتـــاةً نيلَهـــا الخلـــدُ فـــالتَمِس ... سبيلا إلـــى مـــا لَـــستَ يومـــا بواجـــدِ
هويـــــتَ فتـــــاةً كالغزالـــــةِ وَجهُهـــــا ... وكالـــشَّمسِ يَـــسبي دلُّهـــا كُـــلَّ عابـــدِ

فالبؤرة المحورية المركزية لهذا الأسلوب التكراري تتجلى في قوله ((هويت فتاة)) ، يبــدو الشاعر من خلال هذه البنية التعبيرية معبرا عما في نفسه من خلال استحضاره للقلــب الــذي هــو موطن الحب؛ ذلك أنه قد عشق فتاة جميلة لا يمَّحي أثرها منه ولا يــستطيع أن يــسلوها، فالــشاعر يستغل هذه التكرارية ليعبر من خلالها عن أحاسيسه وعواطفه التي يرتبط بها التكرار ارتباطا وثيقا. وحينما يكرر الشاعر كلمة أو عبارة فإنما يدل ذلك على الأزمة النفسية التي يعاني منهــا ، فــالهوى هو الشغل الشاغل للشاعر وهو سبيل عذاباته ومعاناته. ويظهر من ذلك أنَّ التكرار أداة من الأدوات المهمة التي يستخدمها الشاعر، تعينه في إضاءة التجربة وإثرائها، وتقديمها للقارئ الذي يحاول بكل الوسائل أن يحرك فيه هاجس التفاعل مع تجربته [1].

ومن تكرار العبارة أيضا تكراره للعبارة المسبوقة بحرف النداء، يقول مجنون ليلى [2]:

أيـــا حُـــبَّ ليلـــى داخـــلاً مُتَولِّجـــا ... شُـــعوبَ الحـــشا هـــذا علـــيَّ شَـــديدُ
أيـــا حـــبَّ ليلـــى عـــافِني قَـــد قَتَلتَنـــي ... فكيـــفَ تُعـــافيني وأنـــتَ تَزيـــدُ
ويا حُبَّ ليلى أَعطِنـــي الحُكـــمَ واحـــتَكِم ... علـــيَّ فمـــا يُبغـــي عَلَـــيَّ شُـــهودُ

يستخدم الشاعر هذا الأسلوب الندائي كلازمة يكررها في الأبيات الثلاثة، يفصح من خلالهــا عن آهاته وويلاته وروحه الحزينة المتعبة، ويؤكد ذلك من خلال استخدامه لحرف النــداء المتبــوع

([1]) موسى ربابعة، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، ص31.
([2]) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى** ، ص58.

بالمنادى المضاف إلى اسم العلم (ليلى) المعرفة ، فلم يترك الشاعر تلك الكلمة مبهمة عامـــة ، إنمـــا عرَّفها وحدَّدها بإضافتها إلى ليلى، فليس حبٌّ أيِّ فتاة يعذبه ويضنيه، إنما حب ليلـــى الـــذي دخـــل جسمه واخترق أحشاءه فأبلاه، ويتخذ الشاعر هذه العبارة نقطة ينطلق منها للحـــديث عـــن مواقـــف متباينة تجمعها وحدة الشعور ، ففي الأولى يتحدث عن ذلك الحب الذي دخل جـــسمه وتغلغـــل فـــي أعماقه فطلب منه الرحمة وكأنه قوة عظيمة تحكم الإنسان، وفي الثانية يطلب من حبه أن يخفف من سَورَةِ الحُبِّ التي غزت أحشاءه ويعافيه منها، وفي الثالثة يطلب منه أن ينصفه في حكمـــه . فهـــو يشي من خلال ذلك كله بآهات حزينة مؤلمة تخرج نبضاتها من قلب يُودِّع الحياة ، ويعتصره الألـــم والحسرة.

وهكذا يبدو التكرار مرتبطا ارتباطا وثيقا بالحالة النفسية للمبدع، فعالم العذري الحب والألـــم والعذاب، لذا نجد أنه من الطبيعي أن ينعكس ذلك في شعره عبر هذه الأساليب، وهو يريد من هـــذا العالم المتلقي والقارئ بشكل خاص أن يحس بهذا الألم الذي يعتصر قلبه، فلو أورد الـــشاعر كلمـــة الحب مرة واحدة في القصيد لما لفتت انتباه أحد، ولكن أن يكرر الشاعر هذه الكلمة في كل بيت فـــي القصيدة فهذا يعني أنه يريد من القارئ أن يلتفت إليها وإلى أحزانه.

ويؤدي التكرار دورا موسيقيا في القصيدة ،إذ يحدث نغما موســـيقيا خاصـــا يمتـــع القـــارئ ويؤنسه من خلال إشاعة جو غنائي امتاز به الشعر العربي الذي عرف بالغنائية.

5- الاستفهام:

يتجلى أسلوب الاستفهام في أشعار العذريين من خلال إلحاح الشاعر في السؤال للأماكن التي كانت تسكنها المحبوبة، أو مرَّت بها وكان لها فيها ماضٍ وذكريات. فانظر إلى قول قيس لبنى[1]:

ألا يا رَبعَ لُبنى ما تقولُ؟	أبِن لي اليومَ ما فَعَلَ الحُلولُ
فَلو أنَّ الدِّيارَ تُجيبُ صَبًّا	لَردَّ جوابيَ الرَّبعُ المُحيلُ

فقد وصل الشاعر إلى مرحلة متأزمة من القهر واشتداد الألم به حتى أخذ يناجي الديار التي كانت تقيم فيها لبنى؛ فهو يسأل المكان الذي كانت تربع به مع قومها عن حال لبنى بعد طلاقها وارتحالها مع والدها، وهو يعرف أنَّ الديار لا تجيب عن السؤال ،ويستخدم في توضيح ذلك حرف الشرط (لو) الذي يفيد الامتناع للامتناع، فامتنعت إجابة الديار ولم يحصل رد جواب عن سؤاله، وكأنَّ الشاعر من خلال هذا الأسلوب الاستفهامي يعكس حيرته وقلقه اللذين أوديا به إلى أن يهيم في الأرض باحثا عن مشارك له في حزنه وألمه.

وكذا قول كثير عزة في مخاطبته لأطلال المحبوبة الراحلة[2]:

ألَم تَربَع فَتُخبِرَكَ الطّلولُ	بِبَيْنَةَ رَسمُها رَسمٌ مُحيلُ
تحمَّلَ أَهلُها وَجَرى عليها	رياحُ الصَّيفِ والسِّربُ الهطولُ

(1) قيس بن ذريح، **<u>ديوان قيس بن ذريح</u>**، ص99.

(2) كثير عزة، **<u>ديوان كثير عزة</u>** ، ص118.

يستعيد الشاعر من خلال هذا الأسلوب سنن القصيدة الجاهلية ، حينما كان الشاعر يقف على الأطلال مستذكرا أيامه مع محبوبته، فيبكي ويستبكي ويخاطب رفيقيه ويدعوهما لمشاركته بكـــاءه ؛ لكن المعنى الرمزي لهذا الوقوف والإقفار في الديار يدور في فلك فلسفة الحياة والمـــوت ، فالطلـــل رمز الفناء الذي شكَّلَه رحيل المحبوبة.

وقد نجح الشاعر أيضا في استخدامه أسلوب التجريد (ألم تربع)؛ لما لهذه الظـــاهرة مـــن " بعدٍ نفسيٍّ عميق يكشف عن ضعف الشاعر أمام مواجهة النفس، فلا يواجهها، إنما يـــضعها أمامــــه ويخاطبها خطابا فيه كثير من اللوم والعنف في معظم الأحيان "[1]، فهو يستحثُّ نفسه على أن تجلس وتطمئن حتى تخبرها الأطلال بالمكان الذي قد ارتحلت إليه المحبوبة بعدما أقفر.

ولم يذكر الشاعر اسم المكان هنا اعتباطا ،إنما نجد أنه يرتبط بالموقف النفسي والـــشعوري والحسي والذهني ، فهو يمثل الوجود الإنساني ويعكس معاناة الشاعر النفسية.

6- الشرط :

اهتم الشاعر العذري بهذا البناء الأسلوبي اهتماما كبيرا ، وذلك لما يتيحه للشاعر من ســـعة في أفق الصورة، إذ يستطيع أن يضيف إليها من العناصر والأفعال مـــا يكـــسبها الرونـــق والبهـــاء والإحاطة في الموضوع المطروح، وهذا البناء لا يقتصر على الصورة البلاغية فقط ،

ولكنه يتعداها إلى الصورة غير البلاغية؛ ومن ذلك قول مجنون ليلى [2]:

([1])موسى ربابعة ، **<u>قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي</u>** ، ص 145

([2]) مجنون ليلى، **<u>ديوان مجنون ليلى</u>**، ص46.

إذا نَظَــرَت نَحــوِي تَكَلّــمَ طَرفُهــا وجاوَبَهــا طَرفِــي ونَحــنُ سُــكوتُ
فواحــدة منهــا تُبَــشِّرُ باللِّقــا وأُخــرى لهــا نفــسي تكــادُ تمــوتُ

تتحدث هذه الأبيات عن موقف يشيع بين العاشقين إذا ما سُدَّت أمامهم الــسبل ، يقــوم علــى تبادل النظرات، ويصف لنا مشهدا تحتل فيه العيون والنظرات المساحة الكبرى؛ فهي التــي تــتكلم وكلامها إنما يكون بالإيماء الذي هو لغة الحب المجازية، فإحدى هذه النظرات تبشره باللقاء القريب، والأخرى تخترق جدار قلبه. ويبين الشاعر ذلك كله في هذه الصورة التي يتصرف في بنائها حرف الشرط (إذا) وفعله وجوابه التي تكمن فيها الأفعال (نظرت ، تكلَّم، جاوبها، تبشر، تموت)، فهــي تعبر عن التآلف الروحي والنفسي بين الشاعر ومحبوبته ، تتفاعل خلالها الأعضاء الإنــسانية وهــم ساكتون (ونحن سكوت)، "وهي حالة تؤكد فكرة التعارض بين الحالتين، حالة السكون الظاهرة على العاشقين، وحالة الحديث المتصل غير المدرك الدائر بينهما"[1].

ومن هذا البناء الشرطي الصورة التي تعبر عن ضعف جميل بثينة واستكانته، حين يقول[2]:

لقــد كنــتُ أرجــو أن تَجــودي بنائــلٍ فأخلفَ نفــسي مــن جَــداكِ رجاؤهــا
فلــو أنَّ نَفــسي يــا بثــين تُطيعنــي لقد طــال عــنكم صــبرُها وعزاؤهــا
ولكــن عَــصَتني واســتبدَّت بأمرهــا فأنــتِ هواهــا يــا بثــين وشــاؤها
فــأحيي- هــداك الله- نفــسا مريــضة طــويلا بكــم تَهيامُهــا وعناؤهــا

تتمحور هذه الصورة حول بؤرتين رئيسيتين متضادتين، الأولى يمثلهــا الفعــل (تطيعنــي)، والأخرى يمثلها الفعل (عصتني)، وجميعهما يرتبطان بحرف الشرط (لــو) الــذي يــشكل نقطــة

([1]) أحمد حسن صبرة، **<u>الغزل العذري في العصر الأموي</u>**، ص40.
([2])جميل بثينة، **<u>ديوان جميل</u>**، ص21.

الانطلاق الحقيقية لهما، تبدو من خلالها نفس الشاعر متمردة تأبى أن ترضخ لفعل الطاعة، لذا تحاول الانفصال والاستقلال برأيها، فهي مخلصة وفية واقعة في براثن الحب متعبدة في محراب المحبوبة الواحدة، تأبى كل رأي لا يتناسب وأهواءها ، يعرض عليها الشاعر محاولة السلوان لكنها تعصيه ولا تطيعه؛ لذا يستخدم الشاعر لها هذا البناء الشرطي المُصَدَّر بحرف الامتناع، فامتنع الصبر وامتنعت الطاعة . ويتخذ الشاعر أيضا من البنية التضادية (تطيعني، عصتني) محورا يكشف عن موقف الشاعر الظاهري والباطني.

فظاهر الأمر أن الشاعر يريد السلو، لكنَّ باطنه يوحي خلاف ذلك، وآية ذلك أنه يتقنع تحت ستار نفسه ليكشف عن موقفه الحقيقي، الذي يتجلى في التعلق بالمحبوبة والثبات على المبدأ.

هكذا تتجلى الأساليب التي كان يعمد إليها الشاعر العذري ويتخذها إطارا فنيا فاعلا لأفكاره وعواطفه، وطريقا ينفذ من خلالها الى كوامن النفس الإنسانية للمتلقي ، فيجعله يحس بألمه ويشاركه إياه، لأنه يعبر عن تجربة صادقة معيشة نابعة من قلب صادق ووجع عشقي ظاهر في تراكيبه اللغوية وألفاظه المستخدمة.

ب. اللغة:

صرف العذريون اهتمامهم عن المعجم الغزلي العربي القديم الذي أمضى شوطا كبيرا يهتدي بسنن القصيدة القديمة في ألفاظها وأفكارها، وحينما جنح الغزل عن الدائرة الرسمية أخذ الشعراء يجددون في لغتهم، فرقَّت ولانت " وعبَّروا عما في نفوسهم بلغة سهلة بسيطة، وألفاظ عذبة منتقاة لا توعُّر فيها ولا إغراب "[1] مهتدين في ذلك بقول بعض النقاد الذين نادوا بأن تكون لغة الغزل رقيقة ولطيفة وسلسة ؛ فيقول قدامة " ولما كان المذهب في الغزل إنما هو الرقة واللطافة

([1]) يوسف بكار، **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، ص359.

والشكل والدماثة، كان مما يحتاج فيه أن تكون الألفاظ لطيفة مستعذبة مقبولة غير مستكرهة ، فــإذا كانت جاسية كان ذلك عيبا... وكان أحق المواضع التي يكون فيها عيبا الغزل لمنافرته تلك الأحوال وتباعده عنها"[1].

فهذه دعوة صريحة وسنَّة واضحة لقصيدة الغزل حتى تنهج نهجا واضحا لا تقعُّر فيــه ولا إسفاف ؛ لأن الغزل حديث يخرج من القلب فيجب أن يخترق القلب ، ويؤكد الدكتور عبد القادر القط هذه السنة الواضحة في قوله: " وقد قام الشعراء العذريون بدور كبير في تطوير المعجم الــشعري، فقد جنحت التجربة العاطفية المجردة بهؤلاء الشعراء إلى الاعتماد على الألفاظ المعبرة عن المشاعر والانفعالات ، وبنوا عباراتهم على نحو بسيط يعكس بساطة تجاربهم ووضوحها "[2].

فتجاربهم العاطفية تقتضي الاعتماد على الألفاظ ذات الدلالات الشعورية والطاقة الانفعاليــة الواضحة، وبما أنَّ مادة الشعر هي العاطفة، فإنّ الألفاظ يجب أن ترق وتلين وتسهل، لأنهــا تحمــل هواجس الشاعر ومشاعره وانفعالاته [3]، فهي تنزع منزعا انفعاليا مشبعا بالداخلية، تــستحيل اللغــة معها إلى شعور والشعور إلى لغة، فالشعور هو مبعث اللغة واللغة هي التي تترجم ذلــك الــشعور، ومن شأن ذلك أن يبعث على الطراء اللغوي الذي هو نتاج للطراء الروحي والارتعاش الوجداني[4]. فانظر إلى قول مجنون ليلى كيف يفصح عن مشاعره بألفاظ بسيطة[5]:

---

(1) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص193

(2) عبد القادر القط، **في الشعر الإسلامي والأموي**، مكتبة الشباب ، المنيرة ، 1992، ص141، 142.

(3) انظر بشرى محمد علي الخطيب، **القصة والحكاية في الشعر العربي في صــدر الإســلام والعــصر الأمــوي**، ص318، 319.

(4) انظر يوسف اليوسف، **الغزل العذري دراسة في الحب المقموع**، ص129- 135

(5) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى** ، ص149.

أظنُّ هواها تاركي بِمَظَلَّةٍ   من الأرضِ لا مالٌ لديَّ ولا أهلُ

ولا أَحَدٌ أُفضي إليه وصيَّتي   ولا صاحبٌ إلا المطيةُ والرَّحلُ

محا حبُها حُبَّ الأُلى كُنَّ قبلها   وحلَّت مكانا لم يكن حُلَّ من قبلُ

فحبي لها حبٌ تمكَّنَ في الحشا   فما إن أرى حبًّا يكون له مِثلُ

فهو يعترف اعترافا صريحا بالحب الذي تمكن من قلبه وسلبه عقله حتى أصبح يهيم في الأرض على غير هدى، حتى لم يعد له من صديق يرافقه ويشكو إليه إلا راحلته التي يمتطيها.

وهكذا نجد الشاعر يعبر عن المشاعر التي تختلج قلبه بلغة سهلة بسيطة، لكن شدة الضغط النفسي جعلته يخلق السبل الدفاعية المتمثلة في الجنون ، فجاءت لغته متوترة تعبر عن الوجع العشقي الذي ألم به (1).

ونلاحظ من خلال ذلك أن لغة الإنسان البسيط الذي يعيش حياة بدوية رعوية أو قروية تمثل مصدرا خصبا للشعر العذري، فقد مالت لغته إلى الشعبية التي يحاكي الشعراء من خلالها الواقع ، ينقلون من خلالها ما يدور على ألسنة الناس من أحاديث حول هؤلاء المحبين ، وينقل الأحاديث الشعبية للمحبوبة أيضا دون تعديل، ونلمح أحاديث العاذلين وطرائق تعبيرهم ، يعمد الشعراء إلى ذلك لأنهم يرون أنها أكثر صدقا وتأدية للمعنى (2)، وهم في ذلك يوافقون بعض النقاد العرب والأجانب الذين دعوا إلى أن تقترب لغة الشعر من لغة النثر في سهولتها ، حيث يقول ابن طباطبا العلوي : (فمن الأشعار المحكمة الوصف المستوفاة المعاني السلسة الألفاظ الحسنة الديباجة التي قد

---

(1) يوسف اليوسف، **الغزل العذري دراسة في الحب المقموع** ، ص80- 81.

(2) انظر عبد القادر القط، **في الشعر الإسلامي والأموي**، ص142.

خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما)[1] ويؤكد ذلك الدكتور يوسف بكار فيرى أن هذا المذهب قريب من مذهب وردزورث؛ الذي يرى أنه يستحيل أن يكون ثمة فارق جوهري بين لغتي الشعر والنثر، " فأروع الأجزاء في أحسن القصائد، ماجرت لغتها مجرى النثر"[2].

فهذه الشعبية لا تقتصر على الألفاظ إنما تمتد إلى الموضوع ،فموضوع الغزل شعبي قريب من النفوس.

ولم يكن للعذريين السَّبق في تلك الألفاظ والموضوعات الشعبية، إنما نجد ابن أبي ربيعة قد مال إلى الشعبية في غزله ؛ لأنه كان يقول الشعر تلبية لحاجة غنائية، وكان يقدم على المسارح للشعوب غير العربية[3]، وإذا ما بحثنا عن السبب الحقيقي الكامن وراء هذه الشعبية للألفاظ أضفنا إلى ما قد سبق محاولة الشاعر للاقتراب من نفوس الناس ووجدانهم ، فهو بحاجه إلى تأييد مجتمعي يصادق على هذا الحب ، يتجرؤون من خلاله على تخطي الأعراف والتقاليد ليزوجوه بمن يحب، وربما أن العاطفة الصادقة عند الشعراء العذريين والحب النابع من أعماق قلوبهم وتعبدهم في محراب الحبيبة الواحدة هو ما جعل المعاني تتكرر في أشعارهم، حيث اتخذها بعض النقاد كـ طه حسين وسيلة للطعن في الشعراء العذريين ووجودهم.

([1]) ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تحقيق : عبد العزيز بن ناصر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1990، ص49، 67.

([2]) يوسف بكار، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، دار الأندلس للطباعة والنشر، ص144.

([3]) انظر شوقي ضيف، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، دار المعارف ، مصر ، ط3 ، 1965 ، ص101-103.

ومن الشواهد الدالة على استخدام الشعراء العذريين للألفاظ الشعبية ، استخدام جميل لكلمتي: درتُ ، أدورُ في مخاطبته للغراب [1]:

ودُرتَ بأعـــــداءٍ حبيبُـــــكَ فـــــيهمُ   كمـــا قـــد تراني بالحبيــبِ أدورُ

ومن ذلك أيضا استخدام مجنون ليلى لكلمتي: فارك، مماحك في قوله [2]:

أَفِي كُـلِّ يـومٍ رائعــي أنـتَ روعــة   ببينونـــة الأحبـــاب إلفُـــكَ فـــارِكُ
ولا بضتَ في خضراءَ ما عشتَ بيـضةً   وضـــاقت برَحبَيهـــا عليــكَ المَـسالِكُ
وفارقتَ أُمَّ الأفــرُخِ الــسَّوءِ عــن قِلًــى   وناحَت على ابنَيك الضَّروس المُماحِـك

وقوله ((أَجيكِ)) في خطابه لمحبوبته [3]:

ولو أحدَق بــيَ الإنــسُ والجــنُّ كلُّهُــم   لكــي يمنعــوني أن أَجيــكِ لَجيــتُ

هكذا نجد الشعراء العذريين قد تخطو القوالب القديمة وجازوا الرواسم البالية، ليأتوا بالمعاني الوضيئة المشرقة المأنوسة الاستعمال حتى عصرنا الحاضر مما كتــب لهــا الــذيوع والانتــشار، فاستطاع العذري أن ينفذ من ذلك العالم ويخترق نفوس الأدباء والدارسين للشعر العذري على مــر العصور .

---

(1) جميل بثينة، **ديوان جميل**، ص94.
(2) مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى** ، ص148.
(3) **المصدر السابق**، ص46.

الفصل الرابع

دراسة نصية لقصيدتين :

1- قافية قيس بن ذريح .

2- رائية قيس بن الملوح .

أولاً: قافية قيس بن ذريح :

لم تظهر قصيدة الغزل العفيف كردّة فعل على قصيدة الغزل الحسي ونقمة عليهـا، ولكنهـا ظهرت لأنّ الشاعر العربي الأول قد لهج بقصيدة الغزل منذ القدم،وتحـدث عـن عاطفـة الحـب الإنساني الصادق. فجاءت هذه القصيدة بعد أن استقامت القصيدة العربية وشقَّت طريقهـا، وعـرف الشاعر طريقة بنائها، وأنشدها لذاته مفصحا من خلالها عن عاطفته الصادقة المشحونة بالحب.

وقد تعرضت في هذا الفصل لشاعر مفلق، تمرد على الأعراف والتقاليد ليتزوج بمن يحب، يلجأ إلى أبيه فيرفض تزويجه منها على غير عادة العذريين الذين كانوا يلاقون الرفض مـن آبـاء محبوباتهم، فيلجأ إلى الحسين بن علي الذي ذهب إلى أبيه وأرغمه على أن يزوجـه بهـا ويـسوق صداقها، وحينما رأت الأم تلك القلوب تتآلف وتتماهى وتتقارب، وتتصرف عن العناية بها، أخـذتها الغيرة فسعت للوشاية في أذن الأب، فسرعان ما راغ إليها حينما رأى أنها امرأة غيـر ولـود، وأن ماله سيذهب إلى الكلالة، فأرغمه على طلاقها بعد أن افترش تراب الصحراء بساطاً لـه، والـشمس الحارة غطاءً. أخذ الناس يلومونه على ذلك العقوق مما دفعه إلى طلاقها على غيـر رغبـة وهـي تصيح " لا تفعل فتهلك وتهلكني معك"، ليسقط مغشياً عليه ليلة فراقها، وحينما أفاق أخذ يقبل آثارهـا متمرغاً فيها. وهنا تبدأ رحلة المعاناة والصراع ليخرج لنا ذلك الفيض الواسع من القصائد الشاعرية المؤثرة.

وقد وقع اختياري على هذه القصيدة ؛لأنَّها من القصائد العذرية التي تفيض بأنـات الجـوى وما يخفيه الطوى، كيف لا وقد قالها بعيد فراقه للبنى، يلفظ فيها زفرات الندم والحسرة التي تخـرج من القلب.

تَكَـادُ بِـلاَدُ اللهِ يـا أمَّ مَعْـمَـرٍ ... بِمَـا رَحُبَـتْ يَوْمـاً عَلَـيَّ تَـضِيقُ

تُكَذِّبنـي بالـوُدِّ لُبْنَـى ولَيْتَـهـا ... تُكَلَّـفُ منِّـي مِثْـلَـهُ فَـتَـذُوقُ

ولَـوْ تَعْلَمِـينَ الغَيْـبَ أيْقَنْـتِ ... أنّنـي لَكُم والهدايا المُشعَـرات صديـقُ

تتـوقُ إلَيـكِ النفـسُ ثـمَّ أرُدُّهـا ... حَيـاءً ومِثِلـي بالحَيـاءِ حَقيـقُ

أذودُ سـوام الطـرف عنـكِ ومـا لـهُ ... عَلـى أحَـدٍ إلاّ عَلَيْـكِ طَـرِيـقُ

فـإني وإن حاولـتِ صَـرمي وهجرَتـي ... عَلَيْـكِ مِـنَ أحْـدَاثِ الـرَّدَى لَـشَفِيـقُ

ولَـمْ أرَ أيَّامـاً كَأيَّامِنَـا الّـتـي ... مَـرَرْنَ علينـا والزَّمَـانُ أنيـقُ

ووَعْـدُكِ إيّانـا - ولَـوْ قُلْـتِ عَاجِـلٌ - ... بَعيدٌ كَمـا قَـدْ تَعلَميـنَ سَحيـقُ

وَحَـدَّثْتَني يـا قَلْـبُ أنَّـكَ صَابِـرٌ ... على البـينِ مِـن لُبنـى فَـسوفَ تَـذُوقُ

فَمُـتْ كَمَـداً أو عِـشْ سَقيمـاً فإنمـا ... تُكَلِّفُنـي مـا لا أرَاكَ تُطِـيـقُ

أطَعْـتَ وُشـاةً لـم يَكُـنْ لَـكَ فِيهِـمُ ... خَلِيـلٌ ولا جـارٌ عَلَيْـكَ شَفيـقُ

فـإنْ تَـكُ لَمّـا تَـسْلُ عَنْهـا فإنَّنـي ... بهـا مُغْـرَمٌ صَـبُّ الفُـؤَادِ مَـشُـوقُ

يَهـيجُ بِلُبنـى الـداءُ مِنِّـي ولَـمْ تَـزَلْ ... حُـشَاشَةُ نَفْـسِي لِلْخُـرُوجِ تَتُـوقُ

إذا ذكـرت لبنـى تغـشتك نعـسة ... ويثنـي لـك الـداعي بهـا فتفيـقُ

شَـهِدْتُ علـى نَفْـسي بِأنَّـكِ غـادَةٌ ... رَدَاحٌ وأنَّ الوَجـهَ مِنـكِ عَتِـيـقُ

وَأنَّـكِ لا تَجزينَنـي بِـصَحَـابَـةٍ ... وَلاَ أنَـا للهِجْـرَانِ مِنْـكِ مُطِيـقُ

وأنَّـكِ قَـسَّمـتِ الفُـؤَادَ فَنِـصفُـهُ ... رَهِينٌ وَنِـصْفٌ فـي الحِبَـالِ وَثِيـقُ

صَـبُوحِي إذا مـا ذَرَّتِ الـشَّمسُ ذِكـرُكُمْ ... ولي ذِكْـرُكُمْ عِنْـدَ المَـسَـاءِ غَبُـوقُ

إذا أنـا عَزَّيـتُ الهـوى أو تَرَكْتُـهُ ... أتَـتْ عَبَـراتٌ بالـدُّموعِ تَـسُـوقُ

كَـأنَّ الهَـوَى بـين الحَيَـازِيمِ والحَـشَا ... وبَـيْنَ التَّرَاقـي واللّهـاةِ حَرِيـقُ

فـإن كُنـتِ لِمَّـا تَعلَمـي العلـمَ فاسألـي ... فَـبَعْضٌ لِـبعضٍ فـي الفَعَـالِ فَـؤُوقُ

سَـــلي هَـــلْ قَلانـــي مِـــنْ عَـــشيرٍ صَـــحِبتُهُ وَهَلْ مَلَّ رَحْلِـي فـي الرِّفـاقِ رَفِيـــقُ

وَهَـــل يَجتَـــوي القَـــوْمُ الكـــرامُ صَـــحَابتي إذا اغبَـــرَّ مَخْـــشيُّ الفِجَـــاجِ عَمِيـــقُ

وأكْتُـــــمُ أسْـــــرَارَ الهَـــــوَى فأُمِيتُهـــــا إذا بـــاح مـــزّاحٌ بِهِـــنَّ بَـــرُوقُ

سَـــعَى الـــدَّهرُ والواشـــونَ بَينـــي وبَينَهـــا فَقُطِّعَ حَبْـلُ الوَصْـلِ وَهْـوَ وَثِيـقُ

هَـــلِ الـــصَّبْرُ إلا أن أَصُـــدَّ فـــلا أُرَى بأرضِـكِ إلاَّ أَنْ يَكُـونَ طَـرِيـقُ

أريـــدُ سُلُـــوّاً عَنْـــكُـــمُ فَيَـــرُدُّنـــي عَلَيْـكِ مِـنَ الـنَّفسِ الـشَّعَـاعِ فَرِيـقُ

يبدأ الشاعر حديثه بالشكوى من الوضع الذي آل إليه، إذ لم يعد له من رفيق حبيب يعيش معه ويقضي أيامه ولياليه، فقد أصبحت الديار ضيقة بعد أن كانت فسيحة واسعة، هكذا تبدو الديار في نظر العاشق المتيم المعذب، فقد استعمل للدلالة على ذلك الفعل (تكاد) الذي يدل على المضارعة، فهي لم تضق في الحقيقة إنَّما الأزمة النفسية والشعورية التي حلت به حتى لم يعد يجد أنيساً يأنس به هو ما جعله يشعر بذلك، ولم يكتف الشاعر بهذه البنية الفعلية بل يعمد إلى البنية التضادية (رحبت, تضيق)، فهي وسيعة فسيحة جميلة في أيام الوصال واللقاء حيث القرب من الآخر، ولكن لا ننسى أن الشاعر يعاني من فراق وهجر، وليس أيُّ هجر بل هجر أبدي سببه الطلاق؛ لذا ضاقت عليه الأرض بما رحُبت، فأن يشعر الإنسان بأن مصدر الضوء والأنس الذي كان يحيط به وينير دروبه قد انطفأ واستُبدِلَ بظلام دامسٍ ووحدة هو ما يشعر الإنسان بضيق الحياة والديار.

فهي (أم معمر) أي أنَّها عمرت قلبه وحياته بالحب والحنان، وربما لو طال زواجهما لعمرت بيته بالأولاد، هكذا يكون قد كناها(أم معمر) على سبيل التفاؤل؛ فالمرأة في الشعوب البشرية رمزٌ للخير والحياة منذ القدم ،فهي التي تنجب وتلد، وكأنه يأمل أن تعود إليه بالحياة والسعادة والهناء.

وربَّما أنَّ ما دفع الشاعر إلى هذا الاعتراف الصريح تكذيبها له في ودِّه وحبــه، وكأنهــا لا تعلم بالحب الذي يضمره لها، ذلك أنه قد تطرق إلى سمعها أنه قد تزوج فتاة من بني فزارة اســمها لبنى، ولم تكن تعلم أنه لم يهش إليها، ولم يدن منها، ولم يخاطبها بحرف ،ولم يكشف لها عن وجــه، لذا يتمنى الشاعر أن تعاني ما عاناه بسببها من حب وبعد وحرمان حتى تقدر الألم والمرض الــذي حلَّ به من فراقها.

ويحاول الشاعر من خلال الأبيات التي تليها أن يثبت خلاف ذلــك، وينكــر عليهــا فعلهــا وقولها، ويستخدم لذلك البناء الشرطي (لو) المتبوع بالفعل المضارع؛ ذلك أنه يتحــدث عــن أمــر يستحيل حدوثه، فلو علمت الغيب وما في داخل هذه النفوس من حب وشوق للقاء لأيقنت أنه حبيــب صديق لها، لا يخونها ولم يسعَ يوماً لاستبدال أحد بها ، ويؤكد الشاعر ذلك باستخدامه أسلوب القــسم (والهدايا المشعرات صديق) فهو يقسم بأشياء عظيمة؛ بما يهدى للكعبة قربة لله.

ويؤكد ذلك الحب أيضاً باستخدامه للفعل (تتوقُ) ،بما يحمله هذا الفعل مــن دلالات الموجــة العشقية العارمة التي لا تدع شيئاً أمامها، وقد يحمل هذا التَّوق دلالة جنسية، ذلك أنه كــان متزوجــا لها، مشتاقا لحديثها ولجسدها، لكنه يكبت غرائزه الشهوانية تحت الشعور، فالحب لا يفقــد وجهتــه الإنسانية إنَّما تظل الغريزة الجنسية هي محركه الأول[1]. وقد استشهد الطاهر لبيب على ذلك بقــول جميل[2]:

وإنِّــي لَمُــشتاقٌ إلــى ريــحِ جَيبِهــا   كما اشتاقَ إدريــسٌ إلــى جنَّــةِ الخُلْــدِ

([1]) طاهر لبيب، **سيكولوجية الغزل العربي**، الشعر العذري نموذجاً، ترجمة حافظ الجمال، منشورات وزارة الثقافــة والإرشاد القومي، دمشق، 1981، ص149.

([2]) جميل بثينة، **ديوان جميل شعر الحب العذري**، ص76.

فإذا كان هذا الاشتياق يكمن في رؤيتها فقط، فما الذي يجعله يرد نفسه عنها؟إنّه الحياء الذي يمثل الحاجز الديني الذي يمتنع معه الاتصال الجسدي بينهما في علاقة غير شرعية، ولا ننسى أنَّ شاعرنا عذري، لا يتعدى على الحرمات، ولا يؤمن بعلاقة غير شرعية، بل هو يخاف عليها من نفسه؛ لذا يدفع نفسه ونظراته التي تحمل الشوق إليها رغم أن نظراته كانت قد اعتادت ألا تتوجه بنظرات العشق والغرام لأحد غيرها.

فالشاعر محافظ على العهد شأنه شأن زملائه العذريين، يخلص لمحبوبةٍ واحدةٍ يتعبد في محرابها طوال حياته. وهنا نتذكر قول شاتوبريان: " فقد خلقت لنفسي امرأة من جميع النساء التي رأيت... وكانت تلك الساحرة تتبعني غير مرئية أينما ذهبت، وكنت أحادثها كما أحادث مخلوقاً حقيقياً... فكان بيجماليون أقل تعلقاً بتمثاله مني.... وكنت أجد فيما صوره لي خيالي من تلك الصورة العجيبية جميع مطالب الجسد، وملذات الروح، ولم أكن أدري حقيقة وجودي حين أنوء بعبء هذه الملذات الجسمية الروحية معاً، فكنت الإنسان ولكني لم أكنه، إذ صرت الهواء والسحاب والدوى"[1].

وبعد هذا ألا تستحق هذه المرأة التي أحبها قيس– وهي عالم من المثال– أن يصرف بصره عن النساء غيرها، وإذا ما حرمته وهجرته ماذا يحدث؟ إنه لا يقابلها بالإساءة فلا يصرمها ولا يهجرها مهما طال هجرها له، لأن صاحب المبدأ لا يحيد عن مبدئه مهما حدث.

فإني وإن حاولت صَرمي وهَجرتَي عَلَيْكِ مِنَ أحْدَاثِ الرَّدَى لَشَفِيقُ

([1]) محمد غنيمي هلال: **الرومانتيكية**، ص65 نقلا عن:
Chateaubriand,francois-renedevicomtede:Memoires.d'outure-Tomb bordas paris vol 1998I p 148 -149

فنجده عطوفاً حنوناً، مشفقا عليها من حوادث الدهر، لا يريد لها أن تتيه في الحيـــاة؛ لأنـــه يعتقد اعتقاداً جازماً أنها تحبه، وسعادتها لا تكتمل إلا بقربه ووصاله، ولكنها جازمة حازمـــة علـــى المكابرة، وعلى أن تشعره بالخطأ الجسيم الذي ارتكبه حينما راغ إلى أهله والواشين من الناس.

ويستمر الشاعر في محاولة الاستعطاف، فيذكرها بالماضي الجميل الذي كانا يسعدان به في هناءة، ويجزم أنه لم ير أياماً جميلة كتلك الأيام التي كان يقضيها بمعيتها ، فهو يضعها أمام الماضي والحاضر معاً؛ الماضي بلحظاته السعيدة، والحاضر الأليم الذي حاول فيه استرضاءها حتى تعيد لـــه ذلك الزمن الأنيق.

ويحاول الشاعر أن يوجد موقفاً يجلو الشك من نفسها ،فيذكرها بالأيام الماضية حينما كانـــت تؤمله باللقاء وتقطع على نفسها عهوداً بذلك ،لكنها كانت تخل بها، ولم يكن ينكر عليها ذلـــك، ولـــم يكذبها في شعورها وحبها، وكأنه في ذلك يدعوها لأن تعامله بالمثل.

مَـــرَرْنَ علينَـــا والزَّمَـــانُ أنِيـــقُ   وَلَـــمْ أَرَ أَيَّامـــاً كَأَيَّامِنَـــا الّـتـــي

بَعيدٌ كَمَـا قَـــدْ تَعلَميـــنَ سَحيـــقُ   وَوَعْدُكِ إيّانا – ولَـــوْ قُلْـــتِ عَاجِـــل –

فهو يحاول أن يقيم توازناً شعوريا في داخله المضطرب بين ماضيه وحاضـــره، الحاضـــر الذي تدور حوله الأبيات الخمسة الأولى ،وهو واقع أليم، لذا يحاول الشاعر أن يلتفـــت إلـــى ذلـــك الماضي ليذكر محبوبته بتلك الأيام كمحاولة لاستدرار الشفقة والعطف، ويحاول أن يضع بين يـــديها أدلة واقعية تثبت إخلاصه لها وثباته على المبدأ.

ويستحضر لنا مشهداً من ذلك الماضي يتمثل في حوار طريف يلقي فيه الشاعر باللوم علـــى قلبه، ويبدو فيه القلب شخصاً يتحدث إلى الشاعر، ويجعل الفعل (حدَّثتني) مستهلاً لهذه اللوحة التـــي

يظهر فيها القلب بمظهر الرجل الوقور، العاقل الصابر على نوائب الدهر، ويظهر استعداداً للصبر على ذلك الفراق وتحمل نتائجه مقابل أن يقوم الشاعر بواجب الطاعة اتجاه الأب والأم، وحينما وقع الأمر وجاء وقت التنفيذ لم يَبدُ كذلك فقد كلف الشاعر ما لا يستطيعه هو نفسُهُ، لذا يدعو الشاعر على قلبه أن يموت حسرة وحزناً على ما جشمه له من فراق.

وهنا تتكشف الشخصية الحقيقية للقلب، فقد بدا في البيت الأول عاقلاً متأنياً صابراً ،لكنه سرعان ما بدا مرائياً منافقاً لا كيان له، يتصرف الواشون في أموره، ويبين ذلك من خلال استخدامه للفعلين (حدثتني)و (أطعت)، ورغم ذلك فإن الشاعر يرفض التنازل عن الحاجة الأساسية للفؤاد ألا وهي الحب.

ويرد الشاعر على فعل القلب المشين من خلال ذلك البناء الشرطي المتضمن للأفعال المضارعة التي يعود من خلالها إلى الحاضر:

فإنْ تَكُ لَمّا تَسْلُ عَنْها فإنَّني	بها مُغْرَمٌ صَبُّ الفُؤَادِ مَشُوقُ
يَهيجُ بِلُبنى الداءُ مِنِّي وَلَمْ تَزَلْ	حُشَاشَةُ نَفْسِي لِلْخُرُوجِ تَتُوقُ

فحينما رأى الشاعر أنَّ قلبه كاذب فيما يقول وسلا لبنى، أجابه الشاعر بأنه وإن كان قد سلاها فلن يؤثر ذلك على شخص الشاعر، بل إنه سيقف وقفة الرجل الحازم ويبقى ثابتاً على حبه صادقاً وفياً. ولكنّ السؤال الذي ينبغي أن يطرح، هل بقي الشاعر على حاله بعد أن عانى من الهجر والطلاق؟ بالطبع إنه قد بقي على ذلك وفياً يبين ذلك البيت الثاني المذكور آنفاً، فقد مرض الشاعر مما عانى مرضاً شديداً شارف فيه على الهلاك حتى أصبحت نفسه تتوق وتشتاق إلى الحرية والخلاص من هذا العذاب، ولن يتسنى له ذلك إلا بالموت، فنفسه تشتاق لأن تخرج من عالمها الذي

هي فيه الواقع المليء بالحرمان والقهر والاضطهاد، وتعرف ما يزيل عنها ذلك الوضع المتـردي، إنها لبنى فهو يفيق حينما يذكر اسمها فوق رأسه ناسياً ما به من ألم ومرض.

وينتقل الشاعر بعدها للحديث عن صفاتها التي تبرر له هذا الوضع المأزوم أمام المجتمـع، مستخدماً لذلك الجملة الاسمية المصدرة بحرف التوكيد والنصب (أنَّ) ،ويأتي بأخبارها جملاً فعليـة، فيذكر السبب الذي يبيح له هذا المرض والعذاب الذي هو فيه؛ إنَّها تلك المـرأة الناعمـة الـضخمة الأرداف، ذات الوجه الفتان.

وهذه الصفات التي يذكرها الشاعر هي صفات المرأة العربية في الشعر الجاهلي، فقد كانوا يصفون نساءهم بضخامة العجز والجمال، دلالة على أنَّها منعمة مدللة لا تخرج من خـدرها، وفيّـه مخلصة لا تطلب وصال غير المحبوب،لكنّ العذري لا يرضى لمحبوبته الوصـف الحـسي الـذي تحدث به الجاهليون إنما يريد صفات خاصة ينأى بها عن الحسية إلى العفة والطهر اللذين يتناسـبان والعذرة التي وُسموا بها. ولأن محبوبته تتحلى بهذه الصفات فقد أسرت قلبه وسلبت فؤاده حتـى لـم يعد يملكه، قلبه رهين للهوى لا يستطيع استعادته إلا إذا واصلته محبوبته، وهو يقول هذا شاهدا على نفسه (شهدت على نفسي).فالجمال في الشعر العربي يكون على مستويين: العام الذي يحبه رجـال العرب, ويتغنى به الجميع. والخاص الذي يتصوره العذري دون غيره ويستقل به ويرسمه في خياله ,يذكره ليصمد أمام ما يواجهه من صدّ وحرمان,ويحفظ ذاته أمام الوشاة والقوانين وشكوك لبنى,وإلا فإن الهلاك والموت ديدنه.

والشاعر من خلال عرضه لهذه الصفات يحاول أن يثبتها حتى لا تسلوه وتبقـى محافظـة علـى ديمومة العهد والرباط المقدس.

صَبُوحِي إذا مــا ذَرَّتِ الــشَّمسُ ذِكــرُكُمْ ولي ذِكْرُكُمْ عِنْـدَ المَــسَــاءِ غَبُـــوقُ

فهو يبين أنه دائم الذكر لها حتى أصبح هذا الذكر بمثابة التسبيحات التي يكررها على لسانه والرُّقى التي تدفع البلاء.

انتقل الشاعر في الأبيات (15-26) من الغياب إلى الحضور عبر ضمير المخاطب، فأخـذ يخاطبها وكأنه أدخلها إلى واقعه واستعادها من جديد، فراح يصفها ويعرض لأثر حبها فـي قلبـه، وكأنا نراه قد عاش حياة جديدة حتى استطاع أن يصفها، لكنه سرعان ما يعود إلى ذلك الموت الأليم حينما يقول:

إذا أنا عَزَّيـــتُ الهـــوى أو تَرَكتُــــهُ أتَــتْ عَبَــراتٌ بالدُّمُـــعِ تَـــسُـوقُ
كَأَنَّ الهَــوَى بــين الحَيَــازِيمِ والحَــشَــا وَبَيْنَ التَّرَاقـــي واللّهـــاةِ حَرِيـــقُ

فهو يساوي بين إخماد نار الهوى وبين تركه يتصرف به كيف يشاء، لأن النتيجــة واحــدة وهي البكاء على ذلك الزمن المنصرم والحب الضائع، ويستخدم الشاعر هنا الفعل (عزَّيت) مــضعفاً دلالة على المبالغة؛ فالتعزيةُ لا تكون إلا حين يفقد الإنسان حبيباً أو صديقاً أو قريباً، والشاعر هنا لا يخرجها عن هذا الإطار الديني والاجتماعي لكنه ينسبها للهوى، فهو إنسان يمــوت صــديقه فيقــدم الشاعر معزياً له، فَقَد فَقَدَ الصّديق الذي يعيش معه ومن أجله.

ويضمن الشاعر ذلك عبر الإطار الشّرطي (إذا) مصوراً ذلك الهوى بالنار التي تحرق مـا يوضع فيها، فتأخذ تأكل بعضها حتى تنطفئ، فهي تحرق بواطن الشاعر وأحــشاءه حتــى ضــني وأصبح كالسّهم في حدّته، وجميع هذه المعاني توحي بالزوال والفناء، لكن الجدير بالذكر أنَّ الشاعر لم يتحدث عن هذا الموضوع على سبيل الحقيقة، ولم يتمنَّه على سبيل الحقيقة، إنّما هــي رغبــة لا

تجاوز حدود المناخ الشعري[1]، وهي ظاهرة تحدث عنها ستندال في كتابه الشهير (في الحب)، حيث يقول: " إنَّ الحب الصحيح يجعل فكرة الموت واردة في كثير من الأحيان، فإذا هي سهلة لا تثير المخاوف، بل مجرد موضوع للمقارنة أو ثمن ندفعه لقاء أشياء كثيرة"[2].

يحاول الشاعر بعد ذلك أن يستعيد ذاته، ويثبت وجوده ومروءته ورفضه للخضوع، فيستحثها على السؤال عنه (اسألي، سلي) إن كانت تجهل مآثره ومناقبه، فهو رجل يفوق غيره بالكرم والرجولة وبأفعاله العظيمة التي يتمناها الناس، ويستحثها أيضاً أن تسألهم إن كان أحد منهم قد أبغضه بعد أن رافقه زمناً في الأسفار، فالأسفار تكشف عن شيم الرجل ومروءته وشجاعته، ويستخدم الشاعر الاستفهام الإنكاري (هل قلاني؟ هل ملَّ رحلي؟ هل يجتوي؟) ،وهو بذلك ينكر عليها ما تفعله به فهو الرجل الأحق أن يوصل لا أن يهجر، فإذا كانت تلك الصفات متجذرة فيه فما الذي يدعوها لأن تكذبه؟.ويستغل الشاعر أيضا صفاته التي يذكرها ليظهر أنه قوي شجاع صامد يتحدى بواعث الموت والهلاك .

وهنا لا بد لنا أن نربط هذا الأمر بالفعل (تكذِّبني) الذي ورد في البيت الثاني، فجميع هذه الأفعال تكشف عن صدقه، وقد أسلفت أن الشاعر يريد إثبات صدقه في حبه ونفي الكذب الذي اتهمته به من خلال بيان أخلاقه وصورته في المجتمع الذي يعيش فيه، فما ورد منذ بداية القصيدة من حديث عن الماضي وما حلَّ به من مرض في الحاضر، إضافة إلى صفاته، كلّها تحتشد لتثبت أنه صادق في حبها لا يرائي في ذلك.

([1]) انظر خريستو نجم، **جميل بثينة وبحث العذري**، ياسين الأيوبي، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ص219.

([2]) خريستو نجم، **جميل بثينة والحب العذري**، ص220 ، نقلا عن: L Amour،Standhal D p252

وينقلنا الشاعر إلى العالم المجهول؛ فيستخدم فعلين مجهولين (قُطِّعَ، أُرىَ)، فالتّقطيع إنّما يفيد التدريج، وربما المبالغة والتكثير، فهو لم ينقطع مرة واحدة لأنه لم يأتِ من ذات المحبوبين إنَّما من عناصر خارجية هما الدهر والواشون، فقد سعوا لإفساد العلاقة بينهما ونجحوا في ذلك رغم عهد الوفاء الذي قد قطعاه على نفسيهما، وكأن الشاعر يلفت انتباهنا من خلال هاتين الصيغتين المجهولتين إلى المصير المجهول الذي سيؤول إليه الشاعر، فهو لا يدري هل سيبقى مشرداً في البلاد هائماً مريضاً إلى أن يجود عليه الزمن والمحبوبة بالوصال، أم سيموت على حاله، التي هو فيها.

ويعود الشاعر في البيت الأخير إلى صيغة الحضور وإثبات الذات ليعلن عن قراره الحاسم عبر صيغة المضارعة (أريد)، بعد أن ظلت متمسكة في قرار التكذيب :

أريدُ سُلُوّاً عَنْكُمُ فَيَرُدُّني عَلَيْكِ مِنَ النَّفْسِ الشَّعَاعِ فَرِيقُ

حيث يعلن الشاعر عن رغبته في أن يسلوها وينساها، لأنها لم تصدقه في حبه رغم الأدلة التي استوحاها ليثبت ذاته أمامها، من خلال معاملاته مع المجتمع، ومحاولاته لأن يستردها إلى عالمه، فقد أعلنَ ذلك نتيجة للتكذيب الذي ورد في البيت الثاني، ولكن هيهات أن يتم ذلك، فنفسه معلقة بها ترفض وتأبى أن يستبدل بها خلة غيرها، ونفسه العاشقة وإرادته الضعيفة هما المسيطرتان على ذاته وقراراته، لم يحاول مرة أن ينفصل عنهما دلالة على رغبته في أن تعود وتبقى حاضرة في كيانه ،ودلالة على ديمومته على العهد رغم كل ما يواجهه.

وهكذا تظهر براعة الشاعر في البوح عما في نفسه بطريقة شاعرية، فاستوحى من التراكيب اللغوية والبنائية ما يساعد على إثراء هذه التجربة والدخول إلى عوالمها، وقد حاولت جاهداً أن

أكشف النقاب عنها ليغدو وجهها واضحاً جلياً لا يشوبه الغموض، "فالنص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه وترابط أجزائه، وعلى من يتصدى لتفسير هذا النص أن يستعين بهذه العلاقات بنوعيها"[1]، وقد نجح الشاعر في إبراز هذه العلاقات من بناء فعلي وشرطي واستفهامي، إضافة إلى ضمائر الغياب والحضور التي تكشف عن بعد جوهري في التحليل، وقد تضافرت هذه التقنيات في الكشف عن الجانب المضموني للقصيدة والجو النفسي المشحون بالحب والشكوى والعذاب .

فاستوحى الصيغة الفعلية الماضية والحاضرة؛ وأراد من خلال الماضي إثبات الحاضر ونفي أقوال المحبوبة واتهاماتها؛ فلم يكن في يوم من الأيام صاحب غدر وخيانة مع أفراد المجتمع، فكيف به يكون كذلك مع أحب الناس إليه؟

وفي استخدامه للضمائر يتنقل بين الخطاب والغيبة ،يحاول من خلال الغياب الاعترف بما يحمله في قلبه من حب دفين ينفي به ذلك الحضور المتمثل في التكذيب، وقد حشد لذلك الصيغة الاستفهامية؛ لينفي عن نفسه القلو والاجتواء المجتمعيين، فهو يسعى لأن يثبت ذاته من خلال المجتمع بعد أن فشل في إثبات ذاته في الواقع الفردي الذاتي، فيدعوها لأن تتوجه بالسؤال للمجتمع حتى تزيل ذلك الشك الذي يهيمن على دواخلها.

رائية قيس بن الملوح:

أما القصيدة الأخرى فَلِقيس بن الملوح , يصف فيها حرارة الحب الذي دخل متولجاً لا راد له، ويصف معاناته في هذه العلاقة، خاصة أنَّ محبوبته قد زُوِّجت رغماً عنها من رجل آخر.

---

(1) محمد حماسة عبد اللطيف، **منهج في التحليل النصي للقصيدة**، تنظير وتطبيق، مجلة فصول ، مجلد 15 ، عدد 2 ،1996، ص118.

ويصف فيها عذاباته بُعيد فراقها وقد ارتحلت عن الديار حماية لمحبوبها من حكم السلطان إن ظلَّ يتردد إلى ديارها. وفيها تبدو العواطف صادقة حارة نابعة من قلب محب عانى من الهوى ما عانى، حتى خرجت لنا هذه القصيدة التي تتسم بالوحدة الموضوعة والنفسية كسابقتها.

أقول لأصحابي وقد طلبوا الصّلى ... تعالوا اصطلوا أن خفتم القُرَّ من صدري

فإنّ لهيب النار بين جوانحي ... إذا ذُكِرَتْ لَيْلَى أحَرّ مِنَ الْجَمْرِ

فَقَالوا نُريدُ المَاءَ نَسقِي وَنَستَقِي ... فقلت تعالوا فاستقوا الماء من نهري

فَقَالوا وَأَيْنَ النَّهْرُ قُلْتُ مَدَامِعِي ... سَيُغْنِيكُمُ دَمْعُ الْجُفُونِ عَنِ الْحَفْرِ

فقالوا ولِمَ هذا فقلت من الهوى ... فَقَالُوا لَحَاكَ اللّه، قُلتُ اسْمَعُوا عُذْرِي

ألم تعرفوا وجهاً لليلى شعاعه ... إذا برزت يغني عن الشّمس والبدر

يَمُرُّ بِوَهْمِي خَاطِرٌ فَيَؤُدُّهَا ... ويجرحها دون العيان لها فكري

منعَّمة لو قابل البدر وجهها ... لكان له فضل مبين على البدر

هِلاليَّةُ الأَعْلَى مُطَلَّخَةُ الذُّرَى ... مرجرجة السُّفلى مهفهفة الخصر

مبتَّلة هيفاء مهضومة الحشا ... مُوَرَّدَةُ الْخَدَّيْنِ وَاضِحَةُ الثَّغْرِ

خَدَلَّجَةُ السَّاقَيْنِ بضٌّ بَضِيضة ... مُفَلَّجَةُ الأَنْيَابِ مَصْقُولَةُ العمْرِ

فَقَالُوا أمَجْنُونٌ فَقُلْتَ مَوَسْوَسٌ ... أطُوفُ بِظَهْرِ البِيْد قَفْراً إلَى قَفْرِ

فلا ملك الموت المريح يريحني ... ولا أنَا ذُو عَيْشٍ ولا أنَا ذُو صَبْرِ

وصاحت بوشك البين منها حمامة ... تَغَنَّتْ بِلَيْلٍ فِي ذُرَى نَاعِمٍ نَضِرْ

على دَوْحَةٍ يَستَنُّ تَحْتَ أصُولها ... نواقع ماء مدَّه رصف الصّخر

مَطَوَّقَةٌ طَوْقاً تَرَى فِي خِطَامِهَا ... أُصُولَ سوادٍ مُطْمَئِنٌّ عَلَى النَّحْرِ

أَرَنَّتْ بِأَعْلَى الصَّوْتِ مِنْهَا فَهَيَّجَتْ ... فؤاداً معنى بالمليحة لو تدري

فَقُلْتُ لَهَا عُودِي فَلَمَّا تَرَنَّمَتْ ... تَبَادَرَتِ الْعَيْنَانِ سَحًّا عَلَى الصَّدْرِ

كَأَنَّ فُؤَادِي حِينَ جَدّ مَسِيرُهَا جَنَاحُ غُرَابٍ رَامَ نَهْضاً إِلَى الْوَكْرِ

فودَّعتها والنار تقدح في الحشا وتوديعها عندي أمرٌّ من الصبر

ورحت كأني يوم راحت جمالهم سُقيت دم الحيات حين انقضى عمري

أبِيتُ صَرِيعَ الْحُبِّ دَامٍ مِنَ الهَوَى وأصبح منزوع الفؤاد من الصبر

رَمَتْنِي يَدُ الأَيَّامِ عَنْ قَوْسِ غِرَّة بسَهْمَيْن في أعْشَارِ قَلْبِي وَفِي سَحْرِي

بِسَهْمَيْنِ مَسْمُومَيْنِ مِنْ رأْس شَاهقٍ فَغُودِرْتُ مُحْمَرَّ التَّرائِبِ وَالنَّحْرِ

مناي دعيني في الهوى متعلقاً فَقَدْ مِتُّ إلاَّ أنَّنِي لَمْ يُزَرْ قبْرِي

فَلوْ كُنْتِ مَاءً كُنْتِ مَنْ مَاءِ مُزْنَة وَلَو كُنْتِ نَوْمَاً كُنْتِ مِنْ غَفْوَة الفَجرِ

وَلَوْ كُنْتِ لَيْلاً كُنْتِ لَيْلَ تَوَاصُلٍ وَلَوْ كُنْتِ نَجْماً كُنْتِ بَدْرَ الدُّجَى يَسْرِي

عليك سلام الله ياغاية المنى وَقَاتِلَتِي حَتَّى الْقِيَامَة وَالْحَشْرِ

يستهل الشاعر قصيدته بلوحة حوارية تشخيصية تدور بينه وبين قوم نزلوا بإبلهم منزلاً بارداً مقفراً لا ماء فيه، احتاجوا فيه إلى نيران تقيهم البرد، وماء يطفؤون به ظمأهم، وتتراوح هذه اللوحة الحوارية بين: قالوا، وقلت:

أقول لأصحابي وقد طلبوا الصِّلى تعالوا اصطلوا إن خفتم القر من صدري

فإنَّ لهيب النار بين جوانحي إذا ذُكِرَتْ لَيْلَى أحَرُّ مِنَ الْجَمْرِ

فَقَالوا نُرِيدُ المَاءَ نَسْقِي وَنَسْتَقِي فقلت تعالوا فاستقوا الماء من نهري

فَقَالوا وَأَيْنَ النَّهْرُ قُلْتُ مَدَامِعِي سَيُغْنِيكُمُ دَمْعُ الْجُفُونِ عَنِ الْحَفْرِ

فقالوا ولم هذا فقلت من الهوى فَقَالُوا لَحَاكَ اللّه، قُلتُ اسْمَعُوا عُذْرِي

فقد استوحى الشاعر هذه اللوحة الحوارية لا ليفك أسر أصحابه وينقذهم، إنَّما ليتّخذها وسيلة للحديث عن ذلك الهوى الذي يفصح عنه في البيت الخامس من هذه اللوحة (فقلت من الهوى)، وعلى هذا يصبح الهوى هو الفاعل والعامل المؤثر والمشكل لتلك الصورة، فهو المشكل للنار التي تشتعل في صدره ،والدموع التي تسيل على خده، فأصحابه هم من طلبوا وسيلة تقيهم البرد وتهيئ لهم سبل العيش، لذا افتتح الشاعر هذا الحوار الذي من خلاله يقوم بتشخيص المعنوي، فقد غدا الحب في داخله ناراً موقده تهيمن عليه وتقضي على أجزاء جسمه تدريجياً، مما دفعه إلى البكاء؛ لأنه لم يعد يسيطر على نفسه. فالشاعر يبث لنا صورة تضادية داخل هذه اللوحة محورها الأول هو: (النار) ،والآخر هو (الماء)؛ فالماء هو الفاعل في إطفاء النار، وغدت دموعه نهراً يشتمل على مياه كثيرة حتى تسيطر على تلك النار وتخمدها.

ويحاول الشاعر أن يجعل البيت الخامس محوراً للكلام السابق واللاحق، فهو يبين أسباب هذا الحديث السابق والعوامل التي جعلته معذوراً لا ملوماً أمام المجتمع، وكأنّ الشاعر يجعل هذا البيت واسطة عقد يحمل جمالياته، ففي استخدامه لحرف الجر (من) الذي يفيد السببية متبوعاً بالهوى يبرر الشاعر هذا الكلام السابق. أمّا الهوى فهو الباعث على هذا الحديث، ولكنه ليس أيّ هوى، إنّما هوى تلك المرأة التي سلبت عقله حتى أصبح يهيم في البلاد على وجهه وقضى نحبه.

فقد وظف الشاعر هذه التقنية التشخيصية في الأبيات السابقة ليعبر عما يجول في نفسه، وللحديث عن المعادل الحقيقي لهذا الحب، ولم يلجأ في ذلك إلى اللغة الحقيقية لأنها لا تحقق له ذلك، فمالَ إلى استخدام اللغة المجازية التي تعظم من الأمر بالحجم الذي يريد له الشاعر أن يكون، فأصبح الحبُّ ناراً يصطلي بها المقرورون، والدمع نهرا يطفئ ظمأ العطشى.

أما العوامل التي يسوغ بها ما قد أصابه فتتجلى في الصفات الجمالية لتلك المحبوبة، حيث الوجه الناعم المشرق الوضاء المبتسم الذي يغني شعاعه عن ضوء الشمس،وهي ذات وجه مستدير وضاء كالقمر، وشعر أسود وأرداف بارزة وخصر دقيق ممشوق القوام، موردة الخدين.

فالشاعر يبرز التضاد حتى في صفاتها الجمالية، فالوجه الأبيض يقابله الشعر الأسود، والخصر الدقيق يقابله بروز في الردف ،فالضدُّ يظهر في حسنه الضدُّ، إذ يكشف الشاعر من خلال هذه الأوصاف المتضادة عن الجماليات التي تجعله يستغني بها عن البشر، ويتفرد بها ويعيش حياته من أجلها،ويقف صامدا أمام ذلك الحب وأمام كل من يحاول أن يفرق بينه وبين مَن يحب.

ولمَّا رأوا أن العذر الذي تقدم به غير مقبول اتهموه بالجنون وزوال العقل:

فَقَالُوا أَمَجْنُونٌ فَقُلْتَ مَوَسْوَسٌ   أطوفُ بِظَهْرِ البِيْدِ قَفْراً إلَى قَفْرِ

فقد أُصيبَ بوسواس شيطاني جعله يهيم في البيد المقفرة ويأنس حياة الظباء، وكأنَّ الشاعر في ذلك يذكرنا بحياة أولئك الصعاليك الذين كانوا يأنسون بصوت الذئب وينفرون من أصوات البشر، لأنهم هاربون من ظلمهم وجورهم كقول الأحيمر السعدي [1]:

عوى الذئب فأستأنستُ بالذئب إذ عوى   وصوَّح إنسانٌ فكدتُ أطير

وشأن شاعرنا شأن غيره هارب من ظلم أوقعه عليه المجتمع ومارس القمع ضده، يأنس بالحيوان والوحدة ،حتى أصبح يرى الموت شافياً. وقد استخدم الشاعر حرف النفي لا ليدل على تكدر عيشه وإنَّما لأنّه أصبح يعيش خارج إطار الزمن فلا أحد يلقي له بالاً.

فالجنون الذي يتحدث عنه الشاعر يحمل كما يرى الدكتور يوسف اليوسف معنيين: أولاهما نفسي، يبدو فيه الجنون آلية دفاعية ضد المجتمع الذي يجعل من الحب مجرد أماني نفسية لا يمكن

([1]) أبو القاسم الآمدي ، المؤتلف والمختلف ، تعليق :ف. كرنكو ، دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط2 ،ص36 .

تحقيقها، فيصيبه اليأس الذي لا ينفع معه طبيب ولا دواء، وشدة الضغط النفسي تولد عنده حالة مـــن الفصام الذي يغدو طريقاً من طرق الخلاص. وثانيهما فلـــسفي يـــتلخص فـــي أنّ الجنـــون رفـــض للاجتماعي اللاعقلاني والمدان أمام الضمير[1]، فهو يرفض تلك التقاليد والأعراف التي تمنـــع زواج الرجل من المرأة التي أحب، ولم يهيمن على مشاعره فراح ينظم فيها شعراً.

ويتمنى الشاعر للموت في البيت الذي يليه، وإن لم يورد حرف التمني إلا أن السياق يـــدل على ذلك (فلا ملك الموت المريح يريحني)، فيجعله الشاعر وسيلة للخلاص من ذلك الوضع النفسي المتأزم، إذ لا وصال ولا صبر، بل جسر يعبر من خلاله من القلق إلى الطمأنينة بعـــد أن ضـــمهما الحب داخله فأصبح كل منهما للآخر يعيشان للحب وبالحب[2].

وينتقل الشاعر للحديث عن ذلك البيت الذي جعله يفضل الموت علـــى الحيـــاة، واســـتخدم للتعبير عن ذلك صياح الحمامة، فكأنها تخبره أنَّ ما قد أصابها من فقد لهديلها سيـــصيبه، واختـــار الوقت المناسب لذلك الصياح وهو الليل، حيث الراحة والاطمئنان لمن هو غيـــر مهمـــوم ،والقلـــق والسهاد للمحب المقموع المشتاق، وهنا نلاحظ أنّ الشاعر قد استحضر لهذه الحمامة من الأوصـــاف ما يخدم غرضه الذي نظمت القصيدة من أجله، فهي سوداء العنق، وإذا ما عدنا إلى الوراء لنوجـــد توافقاً وجدناها قد صاحت في الليل، فهل يتمتع الشاعر ببصر يمكنه من تمييز لونها الأسود في ذلـــك الليل المدلج؟ أم أنَّ الشاعر يوظف خياله وتقنياته الفنية ليصف أحزانه من خلال استحـــضاره لهـــذا اللون الدال على الأسى؟

([1]) انظر يوسف اليوسف، **الغزل العذري دراسة في الحب المقموع**، ص80-81.

([2]) انظر عادل الآلوسي، **الموت والعبقرية** ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ،2003 ، ص40.

ولم يقف خيال الشاعر عند هذا الحد بل إنه قد جعل الحمامة تصيح بأعلى الصوت، وهنا لابد لنا أن نطرح سؤالاً: ألا يحمل الصوت العالي في الصياح دلالة الثكل؟ بلى إنه يحمل ذلك، فهو يجعل تلك الحمامة التي (أرنت بأعلى الصوت) معادلاً موضوعياً وفنياً لأحزانه، وقد عانى من الغربة والبعد وفقد الأحبة ورحيلهم. فهو يتقنع بستائر تجعل من لغته العشقية لغة متوترة تحمل وجعه العشقي وتفصح عما في نفسه.

هكذا يجعل الشاعر اللون الأسود فاعلاً في هذه اللوحة الشعرية حتى أصبح قلبه لحظة مسيرها كجناح الغراب حزناً على فراقها، ويأسا على حبه وفردوسه المفقود. ويحسن الشاعر التخلص من اللوحة السابقة عبر أداة التشبيه والنصب (كأنَّ) التي يستغلها في الموازاة بين قلبه وسواد جناح الغراب للتعبير عن عذاباته بعيد فراقها، ويعمد إلى تكرار بؤرة الحدث (فودَّعتها، توديعها)، فهذه اللحظة هي التي جعلت الحب في قلبه نارا تحرق قلبه وجسمه، وهو في ذلك يعمد الى تشخيص الحب لحظة فراق المحبوبة ووداعها، فهي اللحظات الحاسمة التي جعلته يعيش داميا من الهوى يهيم في الأراضي القفار، حتى بدا وكأنه لا يملك مالاً أو لا أهل، هي لحظة الموت الحقيقي التي رآها الشاعر حيث يجلس رقيبا لا يقدر على فعل شيء.

ويستثمر الشاعر الفعل الماضي (رمتني) ليشكل لنا صورة تشخيصية يتعلق من خلالها بذلك الماضي الجميل لعله يدفع عن نفسه عذابات الحاضر، وتتجلى هذه الصورة المجازية في إسناده للفعل (رمتني) إلى يد الأيام، فغدت معها للأيام يد ترمي بسهامها في قلب الشاعر، وهي سهام مسمومة تؤدي إلى قتله، وهنا يركز الشاعر على مشهد الحزن والفقد والقتل حتى انتقل بنا إلى هذه الصورة الحربية حيث السهام والمتقاتلين، وقد استوحاها الشاعر ليكشف لنا عن الصراع الداخلي الذي يعيشه؛ حيث القلب المنزوع المصدوع من الفراق ،والصراع الفكري حيث تختصم دواخله،

فنفسه وقلبه يملكان جسده حتى لم تعد له من قوى يصرفها في حب فتاة أخرى، فقلبـــه منـــزوع لأن مصدر الحياة قد فارقه وجسده مسموم من تلك السهام حتى عاد ميتاً حياً.

ويوظف الشاعر الماء في ثلاثة مواضع من القصيدة على سبيل التفاؤل بالحياة، حين يقول:

فَقَـــالوا نُرِيــدُ المَـــاء نَـــسْقِي وَنَـــسْتَقِي   فقلت تعالوا فاستقوا المـــاء مـــن نهـــري

وقوله أيضاً:

علـــى دَوْحَـــة يَـــسْتَنُّ تَحْـــتَ أُصُـــولَهَا   نواقـــع مـــاء مـــده رصـــف الـــصخر

وقوله أيضا:

فَلَوْ كُنْتِ مَاءً كُنْـــتِ مَـــن مَـــاء مُزْنَـــةٍ   ولَو كُنْتِ نَوْمَاً كُنْتِ مِـــنْ غَفْـــوَة الفَجـــرِ

ولا شك في أنَّ الشاعر من خلال ذلك يبدو راغباً في أن تعم الحياة قلبـــه وحياتـــه ليعـــودا ممرعين خصبين بحب فتاة كالشمس، وهذا التكرار لذكر الماء في سياقات مختلفة وبصور مختلفـــة يلفت الانتباه، والحديث عن امرأة يعني أنها مصدر حياة ،ولكنها أصبحت في عذابها له مصدر موت لذا يامل أن يعيدها الماء إلى رمزها الحقيقي ليحييها ويحيا بها من جديد.

ويختتم الشاعر هذه القصيدة بالسلام الذي يعني الأمان فهو يعطيها أماناً بأنـــه ســـيبقى وفيـــاً دائماً على حبها، لن يستبدل بها خلة مهما بلغ به الحب مبلغهُ ومهما ازدادات عذاباتـــه، فهـــو وفـــيّ مخلص ثابت على المبدأ.

وللروي دورٌ في أداء المعنى فقد بنى الشاعر قصيدته على حرف الراء الذي هـــو حـــرف تكراري، وكأن الشاعر أراد من خلاله أن يكرر عذاباته عبر صور مختلفة في المبنى لكنّها متفقـــة في المعنى، فضلاً عن ذلك فقد أراد الشاعر لتلك الإحساسات وتلك المعاناة أن يتكرر ذكرهـــا علـــى ألسنة البشر يلهجون بها في حديثهم حتى يكتب لها الخلود.

هكذا استطاع الشاعر أن ينقلنا إلى عالمه الخاص فجعلنا نـــشعر بـــشعوره ونتـــألم لآلامـــه وعذاباته، حتى أصبحنا نشعر أنه يترجم إحساسات الكثيرين منا وما تستره صدورنا ،وهذا ما ســماه النقاد المحدثون ب(عدوى العاطفة)، فقد اقترب من الواقع في لغته وتعبيراته وإحساساته. أضف إلى ذلك أنّ الوسائل الفنية المستخدمة من حوار وطباق وتشخيص وروي وموســيقى، تعاضـــدت مـــع بعضها لتثري ذلك العمل وتضفي عليه طابعاً جمالياً يكشف البعد النفسي والمضموني في القصيدة.

الخاتمة

تبدو ظاهرة التشخيص بارزة في الشعر العاطفي عامة والعــذريِّ خاصــة، بعــدما عــانى العذريون ما عانوا من ظلم المجتمع، الأمر الذي دفعهم لأن ينكفئوا على ذواتهم بعيداً عن الاخــتلاط في المجتمع الذي يعج بالواشين، فجاءت أشعارهم مترجمة لأحاسيسهم الذاتية ومشاعرهم تجاه المرأة التي نذروا حياتهم من أجلها للحب وبالحب.

ولما كان المجتمع يقف على طرف نقيض من ذلك المحب، اتجه فــي خطابــه للحيوانــات والجمادات والمعنويات مخاطباً لها مجردا منها شخصاً يحاوره ويشكو إليه، واتخذ من ذلــك وســيلة يفصح من خلالها عن مشاعره وأحاسيسه، فنجده يستنطق الجماد ويلجأ إليه لمعرفة أخبار المحبوبــة ومكان ارتحالها.

وقد أفصح عن ذلك كله بلغة سهلة بسيطة، تميل الى الواقعية أحياناً، ناسب فيها بين الألفــاظ والمعاني، فحملت الوجع العشقي .

وبعد ذلك رأى الباحث أن يُجمِل ما خَلُصَ إليه من هذه الدراسة في البنود الآتية:

1- شاع مصطلح التشخيص في النقد العربي القديم منه والمحدث، إذ حامَ النقاد العرب القــدماء حول مضمونه- وإن لم يعرفوه باصطلاحه العصري- وضمنوه في ثنايا قصائدهم، وأطلقوا عليه أسماء عديدة؛ فحينا نراه يسمى المعاظلة ،وفي أحيان أخــرى فــاحش الاســتعارة أو بعيدها،وقف النقاد منه مواقف متباينة إذ ارتضاه فريق منهم واستحسنه فريق وذمه آخــر . أما النقاد المحدثون فقد عرفوا هذا المصطلح بلفظه العصري، وتحدثوا عنه، وحاولوا تفسير هذه الظاهرة وبحثوا عن أصل وجودها في الثقافة العربية.

2- لاحظ الباحث أن هذه الظاهرة تبرز في أشعار العذريين جميعاً ولكنها تبدو ظاهرة واضحة للعيان أكثر في أشعار قيس بن الملوح وقيس بن ذريح؛ وربما يعود ذلك إلى طغيان عاطفتهم على عقولهم أكثر من غيرهم من العذريين. ولما عانوه من حرمان فاق ما عاناه جميل وكثيِّر.

3- وجد أنَّهم يملكون من المقدرة الفنية والخيال ما يجعلهم يتفننون في صياغة صورهم والتنويع في بنائها.

4- وظف العذري تلك الصورة التشخيصية المجازية في قصائده، فجاءت لبنة أساسية في بعض القصائد لا يمكن الاستغناء عنها، تخدم الغرض الذي ينظم فيه الشاعر قصيدته، وتنسجم مع ذلك الخيال الخلاق للمبدع.

ملخص

تحاول هذه الدراسة أن توضح تجليات ظاهرة التشخيص في الشعر العذري الغزلي تنظيــراً وتطبيقاً، لتحمل مُسَمَّى: (التشخيص في شعر العذريين– نماذج تطبيقية–). عمد الباحث إلى تقــسيمها في أربعة فصول جاءت على النحو الآتي:

الفصل الأول: **ويحمل مُسمى (التشخيص بين أيدي النقاد والبلاغيين):** حاول الباحث من خلالــه أن يظهر تجليات هذه الظاهرة في النقد العربي القديم والحديث.

الفصل الثاني: **عنون له الباحث بــ(مظاهر التشخيص):** تحدث فيه عن تجليات هذه الظــاهرة فــي الشعر العذري تطبيقاً، بعد أن رصد الأبيات الشعرية واستخرجها من دواوين الــشعراء العــذريين: ديوان قيس بن الملوح،وقيس بن ذريح ،وكثير عزة، وجميل بثينة.

الفصل الثالث: **ووسمه ب (بنائية الصورة التشخيصية)**: تحدث فيه عن أساليب الشعراء فــي بنــاء تلك الصورة المجازية، فوجد أنهم كانوا يعمدون فيه إلى البنــاء الفعلــي، والتكــراري، والنــدائي، والاستفهامي، والقصصي والحواري،وتناول الباحث أيضا اللغة التي استخدمها الشعراء في صــياغة تلك الصور.

الفصل الرابع: **حمل مُسمى**: دراسة نصية لقصيدتين:

قافية قيس بن ذريح، ورائية قيس بن الملوح .

قصرها على تحليل تلك النصوص وبيان ما فيها من نزعة تشخيصية.

ABSTRACT

The present study entitled "personification in Platonic Love Poets: Applicative Examples" attempts to identify demonstrations of the phenomenon known as personification in the Platonic Love Poetry, in theory and practice. Organization of the study included four chapters.

Chapter one "Personification between critics and rhetoricians" reviewed demonstrations of such phenomenon in the Arabic criticism both classic and modern.

Chapter two "Personifications Features" exemplified personification from the platonic love poetry as an applicative study where related poetical verses were thoroughly surveyed from platonic-love poetical works of such poets as *Qais bin Al-Molawwish*, *Qais bin Duraih*, *Kuthayer Azza*, and *Jamil Buthaina*. Chapter three "Structure of personification image" addressed styles followed by poets in developing their figurative image and the language used in their formulations. It was found that real, repetitive, interjection, interrogative, narrative and argumentative structuring were used.

Chapter four was a textual study of two poems *Qafiyat* of *bin Duraih and Ra'iyat* of *bin Al-Molawwih* that specifically analyzed personification images in context.

قائمة المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم.
2. ابن الأثير، ضياء الدين ، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، قسم 2، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1900.
3. أرشيبالد، مكليش، **الشعر والتجربة** ، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية ،دمشق ، 1963.
4. الأصبهاني، أبو الفرج ، **الأغاني**،ج2، ج8، ج9،مؤسسة جمال للطباعة والنشر، 1963.
5. الآلوسي، عادل ، **الموت والعبقرية** ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ،2003.
6. الآمدي، أبو القاسم ، **المؤتلف والمختلف** ، تعليق :ف. كرنكو ، دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط2.
7. الآمدي، أبو القاسم ، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1972.
8. امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984.
9. بثينة، جميل ، **ديوان جميل : شعر الحب العذري** ، تحقيق : حسين نصار، مكتبة مصر ، الفجالة،1979 .
10. بدوي، محمد مصطفى ، **كولردج**، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988.
11. البستاني، صبحي ، **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية:الأصول والفروع**، دار الفكر اللبناني،1986.
12. البصير، كامل حسن ، **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987.
13. البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس ، بيروت ،ط2، 1982.
14. البعلبكي، منير ، **المورد**، دار العلم للملايين، بيروت 1997.
15. بكار، يوسف ، **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، بيروت، 1981.
16. بكار، يوسف ، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1982.

17. بكار، يوسف ، **قضايا في النقد والشعر**، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1984.

18. بورا، موريس ، **الخيال الرومانسي**، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1977.

19. تشارلتن، هنري بكلي ، **فنون الأدب**، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط2، 1959.

20. أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي ، **ديوان أبي تمام، مراجعة:** محمد عزت نصر الله، دار الفكر للجميع، 1980.

21. الجبار، مدحت ، **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي**، دار المعارف، مصر، ط2، 1992.

22. الجرجاني، عبد القاهر ، **أسرار البلاغة**، تحقيق هـ. ريستر، وزارة المعارف، استانبول، 1954.

23. الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز ، **الوساطة بين المتنبي وخصومه** ، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية ،صيدا ، بيروت.

24. الجعافرة، ماجد ، **قراءات في الشعر العباسي**، مؤسسة حمادة، اربد، 2003.

25. ابن جعفر، قدامة ، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978.

26. جيدة، عبد الحميد ، **مقدمة القصيدة الغزل العربية**، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان،1992.

27. الخزاعي، دعبل بن علي ، **ديوان دعبل بن علي الخزاعي**، تحقيق عبد الصاحب عمران الدجيلي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1972.

28. الخطيب، بشرى محمد علي ، **القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي**، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1، 1990.

29. الخطيب، عماد علي ، **الصورة الفنية أسطوريا**، جهينة للنشر والتوزيع، 2006.

30. خفاجي، محمد عبد المنعم ، **البناء الفني للقصيدة العربية** ، مكتبة القاهرة ، مصر، ط1 ، 2004 .

31. خليف، يوسف ، **في الشعر الأموي، دراسة في البيئات**، مكتبة غريب. الفجاله، 1991.

32. الخنساء، تماضر بنت عمرو، **ديوان الخنساء**، دار الأندلس، بيروت، ط7، 1978.

33. الدينوري، ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط3، 1997.

34. ابن ذريح، قيس ، **ديوان قيس لبنى**، تحقيق: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، 1998.
35. ربابعة، موسى ، **الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي**، مؤسسة حمادة، اربد، 1999.
36. ربابعة، موسى ، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003.
37. ربابعة، موسى ، **تشكيل الخطاب الشعري، دراسة في الشعر الجاهلي**، مؤسسة حمادة، اربد، الأردن، 2000.
38. ربابعة، موسى ،**قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، 2001.
39. الرباعي، عبد القادر ، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 ،1999.
40. الرباعي، عبد القادر ، **مقالات في الشعر ونقده**، مؤسسة الشرق للعلاقات العامة والنشر والترجمة، عمان، ط1، 1986.
41. الرباعي،عبد القادر ، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، مكتبة دار العلوم، اربد، 1984.
42. ابن ربيعة، لبيد ، **ديوان لبيد بن ربيعة**، تحقيق حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، 2004.
43. الرماني، عبد القادر الجرجاني، الخطابي، **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، 1968.
44. أبو زيد,ابراهيم, **الحمام في الشعر العربي** , دار المعارف,القاهرة,ط1, 1996.
45. الشابي، أبو القاسم ، **أغاني الحياة**، تحقيق: نور الدين صمود، دار المغرب العربي، تونس، ط1، 1994.
46. الشابي، أبو القاسم ، **الخيال الشعري عند العرب**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1983.
47. صالح، بشرى موسى ، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
48. صبره، أحمد حسن ، **الغزل العذري في العصر الأموي – دراسة فنية**– الصديقان للنشر والإعلان، 2001.
49. ضيف، شوقي ، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، دار المعارف ، مصر ، ط3 ، 1965 .
50. ضيف، شوقي ، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي** ، دار المعارف، القاهرة، ط4 ، 1960.

51. العالم، إسماعيل أحمد ، **وصف الطبيعة في الشعر الأموي**، مؤسسة الرسالة، دار عمار، ط1، 1987.
52. عباس، إحسان ، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1983.
53. عبد الرحمن، نصرت ، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982.
54. أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم ، **ديوان أبي العتاهية**، دار صادر، بيروت، 1998.
55. أبو العدوس، يوسف ، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1997.
56. عزة، كثير ، **ديوان كثير عزة**، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971.
57. العسكري، أبو هلال ، **الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981.
58. عصفور، جابر ، **الصورة الفنية في التراث النقـدي والبلاغـي**، دار المعـارف، القـاهرة، 1992.
59. عطية، مختار ، **علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع**، دار الوفاء، الإسكندرية.
60. العقاد، عباس محمود ، **ابن الرومي: حياته من شعره**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط7، 1968.
61. العلوي، ابن طباطبا ، **عيار الشعر**، تحقيق : عبد العزيز بن ناصر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1990.
62. الغنوي، الطفيل ، **ديوان الطفيل الغنوي**، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، دار الكتـاب الجديـد، بيروت، ط1، 1968.
63. فون غرونباوم، غوستاف ، **دراسات في الأدب العربي**، ترجمة إحسان عباس وآخرين، مكتبة الحياة، بيروت، 1959.
64. القط، عبد القادر ، **في الشعر الإسلامي والأموي**، مكتبة الشباب ، المنيرة ، 1992.
65. كولردج، **النظرية الرومانتيكية في الشعر**، ترجمة: عبـد الحكـيم حـسان ،دار المعـارف ، القاهرة،1971.
66. لبيب، طاهر ، **سيكولوجية الغزل العربي**،_الشعر العذري نموذجاً، ترجمـة حـافظ الجمـال، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981.

67. المازني، إبراهيم عبد القادر ، **حصاد الهشيم**، المطبعة العصرية، مصر، ط7، 1961.
68. محمد، الولي ، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، بيروت،1990.
69. ابن الملوح، قيس ، **ديوان مجنون ليلى**، شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992.
70. ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية** ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ،1983.
71. نافع، عبد الفتاح ، **الشعراء المتيمون في الجاهلية والاسلام**، جمعية عمال المطابع التعاونية ،عمان ، الأردن ، ط1 ، 1986.
72. نجم، خريستو، **جميل بثينة والحب العذري**، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1982.
73. أبو نواس، الحسن بن هانئ، **ديوان أبي نواس**، تحقيق محمد غنيمي هلال، دار صادر، بيروت.
74. النويهي، محمد ، **ثقافة الناقد الأدبي**، مكتبة الخانجي، بيروت ،ط2، 1969.
75. هادي، صلاح الدين ، **اتجاهات الشعر في العصر الأموي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1986.
76. هلال، محمد غنيمي ، **الرومانتيكية**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،2003.
77. هلال، محمد غنيمي ، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، القاهرة، 1980.
78. ويلك، رينيه ، **نظرية الأدب** ، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، دمشق، 1962.
79. اليوسف، يوسف ، **الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1978.

المجلات والدوريات

1. البطل، علي ، محاولة رؤية جديدة لموضوع التراث : **الغــزل العــذري واضــطرابات الواقع**، مجلة فصول، مجلد 4، عدد2، 1984.

2. عبد اللطيف، محمد حماسة ، **منهج في التحليل النصي للقصيدة**، تنظير وتطبيق، مجلــة فصول ، مجلد 15 ، عدد 2 ،1996.

قائمة المحتويات

الفصل الثالث: بنائية الصورة التشخيصية ((الأسلوب و اللغة))

الفصل الرابع: دراسة نصية لقصيدتين